DISPUTATIO

Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

ISSN 2254-0601
Volumen 1
Número 2
Diciembre 2012

disputatio.eu

DISPUTATIO

Philosophical Research Bulletin

Boletín de Investigación Filosófica

VOLUMEN 1 ● NÚMERO 2 ● DICIEMBRE 2012

CARACTERÍSTICAS Y PERIODICIAD

Disputatio, ISSN: 2254-0601, se publica semestralmente. Los trabajos se evalúan bajo el sistema de revisión por pares (anonimos y externos). El acceso a sus archivos es abierto y sin cargo. *Disputatio*, esta abierta a todas la corrientes filosóficas; publica trabajos originales o reediciones —en castellano, portugués e inglés— cuya finalidad sea la de contribuir de forma rigurosa a las discusiones filosóficas actuales dentro de un marco de diálogo crítico sobre el papel de las humanidades, sus desafíos y su importancia para el tiempo presente. Se valora principalmente la calidad de la escritura, la precisión conceptual, profundidad y rigor en el tratamiento del tema. Los tipos de trabajos que pueden ser enviados son: artículos, estudios críticos y teóricos, monografías, ensayos, memorias, entrevistas académicas, notas, traducciones y reseñas.

COMPROMISO MEDIO AMBIENTAL

Disputatio se compromete a trabajar por la protección del medio ambiente a través de la aplicacion de políticas y prácticas respetuosas aceptadas internacionalmente, siempre que sea posible.

ACCESO Y CONTACTO

Esta revista es accesible on-line en el siguiente portal:

(🌍) http://disputatio.eu/

Para contacto, consultas e información así como para permisos para reproducir articulos o información de esta revista, dirigirse al correo electrónico:

(✉) boletin@disputatio.eu

Publicado por Disputatio Editions | Madrid - España

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin

Boletín de Investigación Filosófica
VOLUMEN 1 ● NÚMERO 2 ● DICIEMBRE 2012

CONTENIDOS

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin

Boletín de Investigación Filosófica
VOLUMEN 1 ● NÚMERO 2 ● DICIEMBRE 2012

NOTA EDITORIAL

Es un placer anunciar la publicación de *Disputatio* (1:2), una revista académica de acceso abierto y de revisión por pares, que publica trabajos de investigación cuya finalidad sea la de contribuir de forma rigurosa a las discusiones filosóficas actuales dentro de un marco de diálogo crítico sobre el papel de las humanidades, sus desafíos y su importancia para el tiempo presente.

En el número actual tenemos como autores invitados a dos connotados especialistas de la estética y teoría del arte contemporáneo: Arthur C. Danto, de la Columbia University (EUA), con su artículo *Spirit and the perception of art,* y a Hans Belting, del Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ALEMANIA), con su trabajo *Contemporary art and the museum in the global age.* Eduardo Cesar Maia, de la Universidad Federal de Pernambuco (BRASIL), nos presenta una reflexión sobre *As Meditações do Quixote como crítica literária humanista.* En la sección de artículos y ensayos, los trabajos: de Rubén Terterian (Conservatorio Estatal de Ereván «Komitas», ARMENIA), *La sinfonía del gran silencio: Avet Terterian y su tiempo*; de Jorge Roaro (Universidad de Salamanca, ESPAÑA), *La retórica y el arte de fomentar la virtud desde la elocuencia en el discurso de los humanistas hispanos del siglo XV*; de José Vega Delgado (Universidad de Cuenca, ECUADOR), *Heidegger y el nazismo: entre la lucidez y el absurdo*; de Kurt Wischin (Universidad Autónoma de Queretaro, MÉXICO), *Sentido, significado y el principio de contexto en Frege*; y de Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino, ITALIA) *Ontología del arte como metafísica de lo ordinario*, nos exponen lúcidas reflexiones sobre problemas clásicos y presentes del humanismo, la filosofía moderna, la estética y la filosofía de la lógica desde una perspectiva contemporánea. Además presentamos una edición bilingüe del texto *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas,* de Leibniz, realizada por Miguel Candel, de la Universitat de Barcelona. Aquí quisiéramos destacar la colaboración de Francesco Consiglio, quien amablemente tradujo el artículo del Prof. Ferraris, del italiano al español.

Animamos a todos los miembros de la comunidad filosófica a enviar su trabajos (artículos, estudios críticos y teóricos, monografías, memorias, notas, entrevistas

académicas, traducciones, reseñas y críticas) a *Disputatio*. Disputatio, ISSN: 2254-0601, se publica semestralmente. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Se encuentra indexada en Dulcinea, Sherpa Romeo y Gredos. La política general de envíos se encuentra al final del presente volumen. Los trabajos son seleccionados por la calidad de la escritura (estilo gramatical y argumental), la precisión conceptual, coherencia, profundidad y rigor en el tratamiento del tema, que normalmente es un enfoque serio, científico y académico, propio de la filosofía. El propósito de esta política, es que los trabajos publicados no sólo sean legibles sino que estos propicien un diálogo crítico con los lectores de nuestra revista.

Finalmente, agradecemos sinceramente a cada uno de los autores y miembros del consejo editorial, quienes en forma extraordinaria y desinteresada contribuyeron para el comienzo de esta revista académica. De esta manera, *Disputatio* da la bienvenida a profesores, investigadores, estudiantes y profesionales relacionados con la filosofía, al tiempo que les agradece sus comentarios y sugerencias, que con gran placer serán recibidos en el correo electrónico: boletin@disputatio.eu.

Los Editores

Disputatio. Philosophical Research Bulletin, Vol.1 No. 2, Dec. 2012, pp. 5-14
www.disputatio.eu | ISSN: 2254-0601 | Salamanca-Madrid

Spirit and the perception of art

El Espíritu y la percepción del arte

Arthur C. Danto

Recibido: *01-Junio-2012* | Aceptado: *29-Julio-2012* | Publicado: *30-Julio-2012*

ALTHOUGH IMMANUEL KANT'S CRITIQUE OF JUDGMENT is incontestably the great Enlightenment text on the aesthetic values of that era, dealing as it does with taste and the judgment of beauty, it for the most part has little to do with artistic beauty, or with art as such. It is somewhat strange, accordingly, that the modernist critic, Clement Greenberg, should claim that the first part of that book – *The Critique of Aesthetic Judgment* – «is the most satisfactory basis for aesthetics we yet have». He used it as his text in teaching aesthetics at Black Mountain College in the 1940s, and he praised Kant as the first modernist, in his widely discussed article of 1960, *Modernist Painting*. Greenberg paid little attention, so far as one can tell, to the second part of Kant's book – *The Critique of Teleological Judgment*, though the message of the former is internally connected with the message of the latter. Crudely speaking, Kant wants to connect natural beauty with the assurance that nature is not indifferent to our fundamental hopes – an assurance to which artistic beauty would be largely irrelevant.

Greenberg admired Kant's effort to prove that the judgment of (natural) beauty is universal, and is accordingly objective. It is objective in the sense that in judging something beautiful, we are in effect claiming that everyone should find it beautiful. So it is not, or not merely, «in the mind of the beholder». We are judging for everyone in judging for ourselves. That could not conceivably be true for artistic beauty, though Kant dealt with the relativity of artistic tastes in an interesting way, as I shall explain. He did introduce his philosophy of art late in *The Critique of Aesthetic Judgment* – by introducing a new concept – the concept of *spirit*, which has nothing to do with taste. Taste, he writes, «is merely a judging and not a productive faculty». When we speak of spirit, on the other hand, we are speaking of the *creative power* of the artist. Asked what we think of a painting, we might say that it lacks

A. C. Danto (✉)
Columbia University, EUA
email: acd1@columbia.edu



AUTOR INVITADO

spirit – «though we find nothing to blame on the score of taste». Hence the painting can even be beautiful, as far as taste is concerned, but defective through lacking spirit. Put next to Rembrandt, almost any Dutch painting will seem without spirit, however tasteful.

In his book, *Italian Hours*, Henry James writes of the Baroque painter, Domenichino, as «an example of effort detached from inspiration and school merit divorced from spontaneity» [Fig.1]. That made him, James goes on to say, «an interesting case in default of being an interesting painter». There was nothing wrong in his work. He had mastered the curriculum of the art school. But spirit is not something learned, and there is no remedy for its lack. Saying that Domenichino's work lacked spirit, accordingly, is criticism of an entirely different order from the usual art school crit. It is not Dominichinos fault, merely his tragedy, that he does not possess what Kant calls «genius» – «the exemplary originality of the natural gifts of a subject in the *free* employment of his cognitive faculties».

As it turns out, more or less all that Kant really has to say about art in his book is packed into the few pages given over to spirit, and its presence in perhaps the greatest Enlightenment text on aesthetics is itself a sign that Enlightenment values were beginning to give way, and a new era was making itself felt. It is a tribute to Kant's cultural sensitivity that he realized that he had to deal with Romantic values, and a whole new way to think about art. It is striking that in a very different part of Europe, the same line was being argued by the artist Francisco Goya. In writing out the program for the Royal Academy of San Fernando in Madrid, Goya wrote that there are no rules in art: *No hay reglas en la pintura*. That explains, according to Goya, why we may be less happy with a highly finished work than one in which less care has been taken. It is the spirit in art – the presence of genius - that is really important. Like Kant, whose *Critique of Judgment* was published in 1790, Goya considered himself an Enlightenment figure – *un Ilustrado*- so it is striking that both the philosopher and the painter felt that they must deal with Post-Enlightment views of art. But people were beginning to appreciate that something more was being promised by art than that it be in good taste. It was something that could transform viewers, opening them up to whole new systems of ideas. But there were no rules for achieving that, as there are for making something tasteful.

What then is spirit?

Kant speaks of spirit as «the animating principle of mind» which consists in «the faculty of presenting *aesthetic ideas*». This does not mean: ideas about aesthetics. It means an idea presented to and through the senses, hence an idea not abstractly grasped, but experienced through and by means of the senses. This would have been an audacious and almost contradictory formulation in the classical philosophical tradition, in which the senses were regarded as hopelessly confused. Ideas were grasped by the mind alone, and knowledge was attained by turning away from the senses. To today's reader, «aesthetical idea» sounds



Figura 1 Domenichino: *Last Communion of St. Jerome*. 1614. Vatican Museums – Pinacoteca Vaticana

exceedingly bland. To Kant's readers, it had instead to have been an exciting composite of contraries. At the very least, it suggests that art is cognitive, since it presents us with ideas, and that the genius has the ability is able to find sensory arrays through which these ideas are conveyed to the mind of the viewer. We can put this another way. The artist finds ways to embody the idea in a sensory medium. That doesn't exactly translate into slathering paint all over a surface. It requires first that there be an idea, and secondly that slathering constitutes an embodiment of that idea. A considerable amount of interpretation is involved, as we shall see.



Figura 2 *Zeus and Eagle with Arrows*

Kant was never generous with examples, but I think if we can get what he is attempting to tell us by considering the somewhat impoverished example he does offer us. Imagine that an artist is asked to convey through an image the idea of the great power of the god Jupiter. The artist presents us with the image of an eagle with bolts of lightning in its claws. ». [Fig.2] The eagle was Jupiter's bird, as the peacock was the bird of his wife, Juno, and the owl of his daughter Athena. So the artist represents Jupiter through his attribute, the way another artist represents Christ as a lamb (*Agnus Dei*)» [Fig.3]. The idea of being able to hold bolts of lightning conveys an idea of superhuman strength. It is an «aesthetical idea» because it makes vivid the order of strength possessed by Jupiter, since being able to hold bolts of lightning is far, far beyond our capacities. Only a supremely powerful god is able to do something like that. The image does something the mere words, «Jupiter is mighty» is incapable of. Kant speaks of ideas «partly because they at least strive after something which lies beyond the bounds of experience» – but they are *aesthetical* ideas because we have to use what does lie within experience to in order to present them. Art, on his view, uses experience in this way to carry us beyond experience.



Figura 3 Zurbarán: *Agnus Dei*. 1635-40. Museo del Prado

Lets consider a work of art like Piero della Francesca's great *Resurrection* [Fig.4]. There are in this tremendous painting two registers, in effect: a lower register, in which a group of soldiers, heavily armed, sleep beside Christ's sepulcher; and an upper register, in which Christ is shown climbing out of his tomb, holding his banner, with what I feel is a look of dazed triumph on his face. He and the soldiers belong to different perspectival systems: one has to raise ones eyes to see Christ. The resurrection takes place in the «dawn's early light». It is, literally and symbolically, a new day. At the same time, it is also literally and symbolically a new era , for it is a chill day on the cusp between winter and spring. The soldiers were posted there to see to it that no one succeed in removing the dead body of Christ. The soldiers form a living wall, so to speak, and though asleep, they would awake soon enough if disturbed by grave robbers. Little matter – Christ returns to life without their being aware of it. He does not even disturb the lid of the sepulcher. Though Christ is still incarnate – we can see his wounds - it is as if he were pure spirit. The whole complex idea of death and resurrection, flesh and spirit, a new beginning for humankind is embodied in a single compelling image. We can see the mystery enacted before out eyes. Piero has given the central doctrine of faith a local habitation. Of course, it requires interpretation to understand what we are looking at. But as the interpretation advances, different pieces of the scene fall into place, until we recognize that we are looking at something astonishing and miraculous. The gap between eye and mind has been bridged.

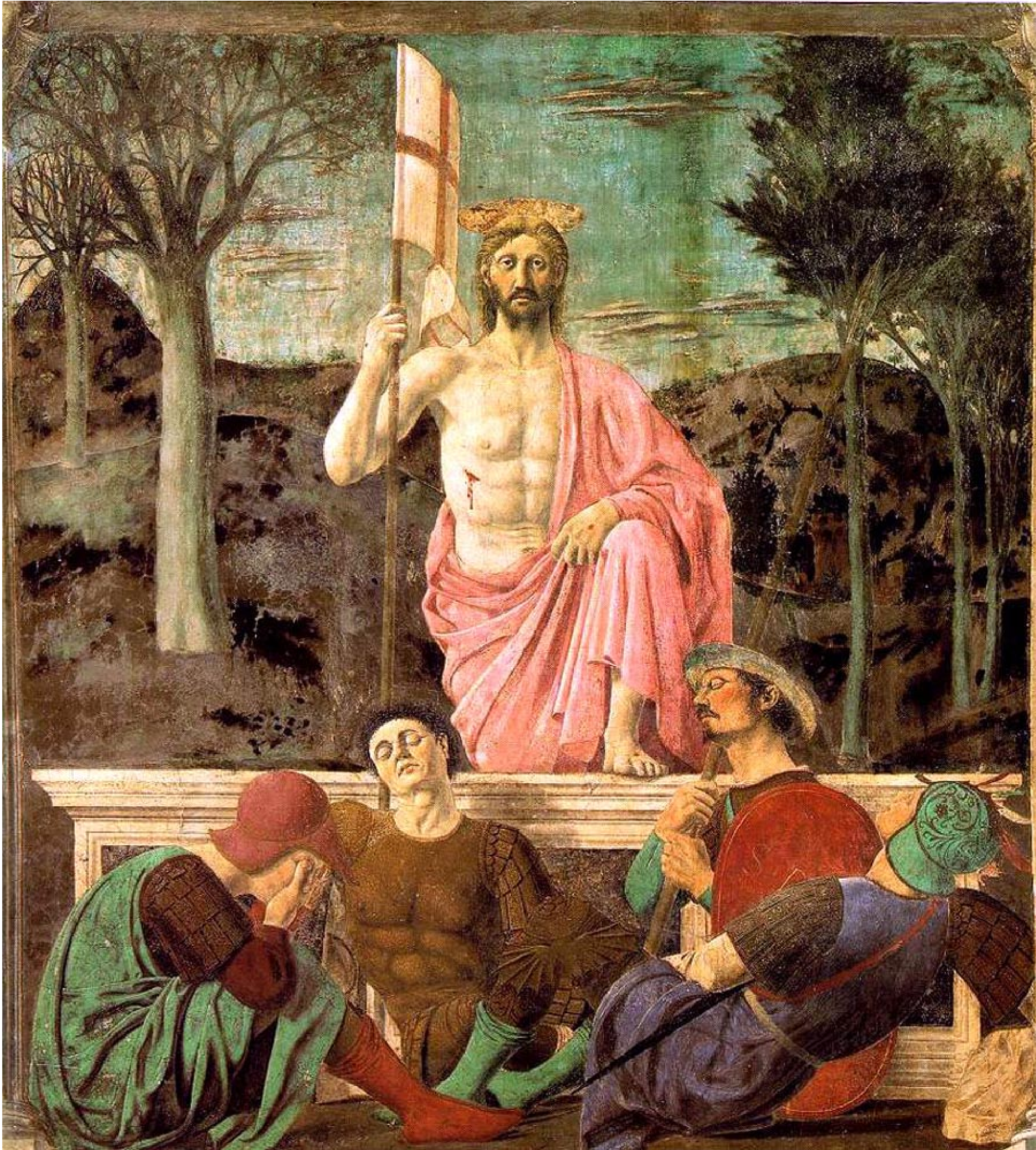


Figura 4 Piero della Francesca: *The Resurrection*. 1463. Museo Civico. Sansepolchro

Of course, Kant and Goya were writing for audiences that had little if any knowledge of art outside the West. Presumably based on anthropological illustrations he must have seen, Kant was aware that there are parts of the world in which men are covered with a kind of spiral tattoo: «We could adorn a figure with all kinds of spirals and light but regular lines, as the New Zealanders do with their tattooing, if only it were not the figure of a human being»



Figura 5 Carl Brodtmann: *Tattooed Man of Nukahiwa*. 1827. Litografía

[Fig.5], he writes in the *Critique of Judgment*, obviously thinking of tattooing as a form of decoration or ornamentation, as if the human body, made in the image of God, were not beautiful enough in its own right. It would have required considerable reeducation for Kant to have been able to think of the tattoo as art, and hence as an aesthetic idea, connecting the person so adorned to invisible forces in the universe.

What impresses me is that Kant's highly compressed discussion of spirit is capable of addressing the logic of artworks invariantly as to time, place, and culture, and of explaining why formalism is so impoverished a philosophy of art. The irony is that Kant's *Critique of Judgment* is so often cited as the foundational text for formalistic analysis, by Clement Greenberg among others, though in truth, the book that Greenberg must have had in mind, in praising Kant as the «first Modernist» would have to have been, not the *Critique of Judgment*, but the earlier *Critique of Pure Reason*. It is there, if anywhere, that Kant was «the first to criticize the means itself of criticism». In «Modernist Painting», where this compliment is paid, modernism consists in general in using criticism to criticize the means of criticism. It is in his application of the principles of art criticism that a given medium discovers what belongs essentially to it, namely, in the case of painting, *flatness*. Wrong answer if Greenberg had in mind the artists most closely associated with him: Rothko, certainly Pollock, Newman, Kline, de Kooning, Still, even his mentor Hoffman - for all of whom «flat» would have been a critical insult and «spirit» cheerfully accepted as spot on.



Figura 6 *African mask TK*

What Modernist Formalism did achieve, on the other hand – and Greenberg recognizes this - was the enfranchisement of a great deal of art that the Victorians, say, would have found, well, «primitive», meaning that the artists who made it would have carved or painted like nineteenth century Europeans if they only know how. African sculpture came to be appreciated for its «expressive form», by Roger Fry and the American collector Alfred Barnes. That meant that it was ornamentalized, in effect, like the tattoo, according to Kant. I often wonder if those who celebrated Kant aesthetics read as far as §49 of his book, where he introduces his exceedingly condensed view of what makes art humanly important. One would have had not so much to widen ones taste, as Greenberg expresses it, but come to recognize that African or Oceanic art is composed around aesthetic ideas specific to the those cultures. When Virginia Woolf visited the exhibition of Negro Sculpture» [Fig.6]. that her cousin, Roger Fry, discussed with such enthusiasm, she wrote her sister Vanessa that «I dimly see . . . that if I had one on the mantelpiece I should be a different sort of character – less adorable, as far as I can make out, but somebody you wouldn't forget in a hurry». She meant, I suppose, that if she accepted the aesthetic ideas embodied in African figures,



Figura 7 Chris Ofili. *Holy Virgin Mary.* 1996. Saatchi Collection.

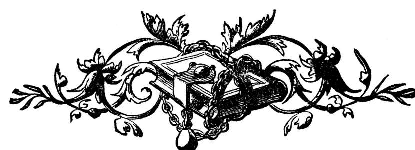
she wouldn't quite be the brittle Bloomsbury personage we believe her to have been, but instead someone responsive to the ideas of a culture very distant from that. Incidentally, it is said that Josette Coatmellac, Fry's mistress, was so agitated by an African mask that Fry purchased in 1924, that she committed suicide!

Part of the pluralism of our culture has been the widening of means available to artists to embody aesthetic ideas – to convey meanings – not easily expressed by means of Renaissance-style tableaux, which were ideal for the brilliant embodiment of ideas central to Christianity. Spirit drives them to find forms and materials quite alien to that tradition – to use, just to cite a material hardly to be found in art supply stores, that became controversial a few years ago, namely elephant dung, used by Chris Ofili [Fig.7]. In that same show that Ofili's work made controversial, another artist had sculpted a self-portrait in his own frozen blood. (It was important that it be his own blood). Some years earlier than that Josef Beuys began using almost as a signature material, animal fat, emblematizing nourishment and



Figura 8 David and Chie Hammons, *Installation view*, 2007. L&M Arts.

healing, as he used felt to emblematize warmth. Today art can be made of anything, put together with anything, in the service of presenting any ideas whatever. That puts great interpretative pressures on viewers to grasp the way the spirit of the artist undertook to present the ideas that concerned her or him. The embodiment of ideas or meanings is perhaps all we require as a philosophical theory of what art is. But doing the criticism that consists in finding the way the idea is embodied varies from work to work. *No hay reglas en las artes*.



DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica
INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS

Nombre y Apellidos: Arthur C. Danto
Cargo o Puesto: Johnsonian Professor Emeritus Philosophy
Afiliación y Dirección Institucional: Department of Philosophy
Columbia University
708 Philosophy Hall, 1150 Amsterdam Avenue
New York, NY 10027
Grado Académico : Doctor en Filosofía [≈Ph.D.]
Afiliación Institucional: Columbia University
Email: acd1@columbia.edu

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS

Nombre del Trabajo: Spirit and the perception of art
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 2, pp. 5-14
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: boletin@disputatio.eu
web site: www.disputatio.eu

NOTA EDITORIAL | EDITORIAL NOTE

Tipo de trabajo: Artículo. Original
Reeditado de ninguno
Licencia: CC BY: $ = 3.0 Unported.
Separata: No
ISBN: No

Contemporary art and the museum in the global age

El arte contemporáneo y el museo en la era global

Hans Belting

Recibido: *01-Junio-2012* | Aceptado: *29-Julio-2012* | Publicado: *30-Agosto-2012*

1. Introduction

FOR A LONG TIME, ART MUSEUMS SEEMED TO HAVE BEEN BORN with a secure identity safeguarded by their designation to exhibit art and even to provide art with the necessary ritual of visibility. Yet now, as .we embark upon the global age, they face a new challenge. It remains to be seen whether the art museum, as an institution with a history looking back at least two hundred years in the West, is prepared for the age of globalization. There is no common notion of art that necessarily applies to all societies around the world. Contemporary art, which is what I will concentrate on in what follows, raises new and difficult questions. On the one hand, art production as a contemporary practice is expanding around the globe. On the other hand, precisely this recent explosion seems to threaten the survival of any safe notion of art, provided one still exists even in the West. Granted, new art museums have been established in many parts of the world: But will the institution survive this expansion? The presence of non-Western contemporary art in biennials and private collections is not a clear indication of whether its institutionalization in permanent and public collections will follow or whether, on the contrary, the new art production will undermine the profile of the museum. In other parts of the world, art museums either lack any history or are suffering from the history of colonialization. In short, I will analyze the museum in the light of a branch of *contemporary art* that I call *global art*.

H. Belting
GAM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie
Karlsruhe, Germany
email: gam@zkm.de


AUTOR INVITADO

Let me, however, briefly mention the occasion for which I first prepared this paper. In 2006, the Vatican Museums in Rome called a conference on their 500th anniversary entitled: «The idea of the museum: identity, roles and perspectives». This occasion provided me with the opportunity to entertain the question of why the Catholic Church, as a living religious institution, entertains art museums in the first place. The answer is readily available from historical arguments. The Vatican, as a whole, is a living institution and, at the same time, a museum. It is a museum that holds collections and that also serves as a site of memory. But the issue, nevertheless, deserves a closer look. The Vatican Museums did not start as the Church's treasury, but, on the contrary, as a collection of antique statuary, which may seem a surprising choice for the Church. The sculptures of ancient gods in the collection were no longer identified as pagan, but instead, were redefined as works of art. Thus, the collection's aim was to build up a new idea of «art» that would authorize even the sight of naked pagan gods. It was necessary for the collected items to have first gone out of use in order to acquire the status of art, which, in turn, relied on their museum status.

Before leaving the Vatican, let me look at the same phenomenon from another angle. Outside the museum doors, the Church favored the living veneration of holy images that never entered the category of art. They were looked at with the eyes of faith but did not require a taste for art. For many centuries, Rome was the Mecca of the Catholic Church; every Christian was expected to worship the Holy Face at St. Peter's, the «true icon»[1], at least once in his or her life. Nowadays, attention to such images has lost much of its importance, with the exception of global attractions, such as the «Holy Shroud» at Turin. But the Church, it appears, has rediscovered the need to visualize its practice with a new emphasis on images. In the West, where Reformation and Counter-Reformation have left the process of modernization with dark memories and also fears, even art is being reconsidered as a new ally to mobilize the faithful.

But I doubt that this is a wise choice. In fact, the Church is currently experiencing the pressure of mass media whose visual presence in everyday life has changed the world. The former Pope has brilliantly served this tele-presence by instrumentalizing his own icon: But this process is irreversible. Films have already proven to be strong forces in global missionary projects, mostly in U.S.-American hands. Marshall McLuhan, the prophet of the Media Age, was a faithful Catholic who dreamed of the end of the Gutenberg Galaxy, understood as a Reformation heritage, and proclaimed the rise of a new media culture in the spirit of an all-embracing, and visual, ecumenical departure[2]. Art was not part of this vision. And the museum, to which I now come back, is certainly at the other end of the road.

1. Hans Belting, *Likeness and presence* (Chicago 1994)
2. Derrick de Kerckhove, *La civilisation vidéo-chrétienne* (Paris 1990) with reference to McLuhan

2. Ethnic arts

In order to pursue my main topic, allow me to now make a dangerous move and link the dichotomy of living practice and museum presence that we have encountered in the Catholic Church to the ominous destiny of the so-called ethnic arts. Certainly, I do not want to risk misunderstandings and oversimplification, but it may not be too farfetched to recall that ethnic artifacts were never created as «art» in the Western sense. They served ethnic rituals, which, in many ways, can be regarded as indigenous religions. It is well known that the theft of such items, which ended up in Western collections, together with the missionary zeal of the colonizers, eradicated living religions. The museum thus became a threat for the survival of whole cultures, and the art world appropriated the material culture of many religions.

Even in their countries of origin, ethnic artifacts looked strange and misused when they entered colonial type museums. Local audiences could no longer recognize masks that lost their reference to living bodies, appearing as useless objects in a collection where the former owners had even lost control of the objects' protected meaning. The problem, moreover, was the clash with memorial strategies of the West, which resulted in reification and objecthood while indigenous memory could survive only in living performance. The loss of accessibility was understood as deprivation, and the colonial museum turned into a «cemetery» of lifeless things, to quote Mamadou Diawara (p. in this volume). In postcolonial times, counter strategies have therefore led to the rededication of museums as so-called «people's museums». It is the purpose of such projects to «return the museum to the people», as Bogumil Jewsiewicki describes his two projects in Haiti and in the Congo (p. of this volume). It is, however, not at all certain that local audiences would want to have back museums that were not their concern in the first place.

Also in the West, where ethnic arts were introduced as a foreign currency of art, the museum question became an issue of endless controversy. Two types of museums soon testified against each other. The question remained open whether a beautiful mask should enter an *ethnographic museum* or an *art museum*[3]. In the one case, it was denied its place in art in the sense of «world art». In the other case, it lost its ties with its culture of origin and became indifferent to any local meaning. After a long and heated debate, the destination of the so-called «Arts premiers», a new label for «primitive art», was settled with the creation of the Musée du Quai Branly; a suspiciously neutral name. It took over collections that had once been in the Musée des Colonies and also some from the Musée de l'Homme[4]. The new museum is a thinly disguised art museum, disguised in that it conceals the former division between two types of museums. After its opening, the topography of memory was neatly distributed over distinct institutions in Paris. The new museum assembles the heritage of Africa and Oceania, and the Musée Guimet presents the arts of Asia. The Louvre owns those

3. cfr. Hans Belting, *«The exhibition of culture?»*
4. Bernard Dupaigne, *Le scandale des arts premiers. La veritable histoire* (Paris 2006)

antiquities, including Egyptian, which the French regard as their own heritage, but the new Islamic department opens a window to a larger world.

This place of the new museum in a colonial map, a map in the brain, is confirmed by an absence that nobody seems to notice. I am speaking of the absence of contemporary art from those parts of the world where the artifacts of colonial and pre-colonial times were produced. This absence has many reasons among which the resistance of indigenous contemporary artists to be classified as ethnic is one of the best. Nevertheless, it marks a gap that reveals a global problem in the art scene. Where do those non-Western artists belong who just recently were «included» in the art market? I would venture to argue that contemporary art, in a global context, invades the place of former ethnic production. This argument needs to be shielded from many possible misunderstandings. I am not saying that ethnic production simply continues in what we currently accept as art. Rather, a gap opens between such indigenous traditions that are exhausted and interrupted, and, on the other hand, something else that still needs definition and, as yet, has usually not entered museums: contemporary non-Western art.

3. Contemporary Art

Why do I select a phenomenon that is still not a serious concern for the majority of art museums today? And how does current contemporary art differ from contemporary art twenty years ago? We have witnessed a lot of redefinitions of art production in the last five decades. There was the great rebellion in the 1960s, which some understand as the rise of a second modernity. Classical exhibition art, staged in the «white cube»[5], was devalued, and performance became one of the art world's major activities in the art world. In a next step, we saw the introduction of new media such as video installation and so on. But such turns usually happened in the Western art world while now newcomers from the former «third world» are taking the lead in the course of events. At least, nothing of similar importance in terms of its impact on the market is present in the West. Take only the Chinese invasion and its hot acclamation by Western collectors.

In order to analyze the significance of this phenomenon, let me device a map of ideas and terms to which it relates in often contradictory ways. There is the ambivalent history of modernism, which nowadays meets with resistance or open opposition. Artists, more often than not, struggle to retrieve the hegemonic claims of this Western heritage, the latter being an unwelcome burden for latecomers who cannot situate themselves anywhere in the history of modernism. Some seek an exit from this heritage or search for alternative genealogies that offer possible definitions. Modernism often functioned as a barrier protecting Western art from contamination by ethnic or popular art, and it marginalized local production as unprofessional. In response, non-Western art sometimes acted with an antithesis to the claim of universalism that was inherent in modernism.

5. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube* (New York 1984)

Modernism, as an idea, claimed to be of universal authority and thereby, in fact, exerted colonial power. *Modernist art* is best described as *avant-garde art* reflecting the idea of linear progress, conquest, and novelty, thus testifying against its own culture as a dead and unwelcome past. Avant-garde, which as we should note was originally a military term, made it possible to measure progress and innovation within the art context. Therefore, *art history* became necessary, which, in turn, needed *art museums* to display art history's materials and results[6]. The method and the institution emerged simultaneously and were both modern in origin and intention. It is therefore not possible to simply transfer them to other cultures without a loss of meaning. *Art history* and *ethnology* were like two sides of the same coin. They covered a neatly divided world as defined by Hegel's «Pale of History», which meant that history existed only in the West[7]. Seen in this light, non-Western museums appeared to be inadequate copies of their Western models.

Let me now introduce *contemporary art,* a term that still causes a lot of confusion as it is traditionally identified with the most recent production of modern art, at least in the West where this chronological or avant-garde distinction resisted even postmodern notions and remained valid until quite recently. Yet beyond the West, contemporary art has a very different meaning that is slowly also seeping into the Western art scene. There, it is hailed as a liberation from modernism's heritage and is identified with local art currents of recent origin. In such terms, it offers revolt against both art history, with its Western-based meaning, and against ethnic traditions, which seem like prisons for local culture in a global world. There are reasons behind this double resistance that deserve our attention.

On the one hand, there was no art history in most parts of the world; therefore, it could not be appropriated like a ready-made. On the other hand, ethnic arts and crafts, as the favorite child of colonial teachers and collectors, no longer continue as a living tradition even if they survive as a commodity for global tourism. «The death of authentic primitive art», to quote the title of a book by Shelly Errington, opens a space that contemporary art invades with its double character: as *post-historical*, with respect to the West, and *post-ethnic*, with respect to its own environments[8]. I do not say that this is a description of what is, but a description how artists nowadays *feel*. It seems that the history of art, for Western artists, has been felt as a similar burden as what ethnic tradition, for non-Western artists has meant. I also do not say that history only exists in the West and tradition only in other parts of the worlds. But the two labels have played a considerable role in building up a specific consciousness. In both respects, a new situation has arrived. It therefore makes sense that *contemporary art*, in many cases, is understood as synonymous with *global art*. Globalism, in fact, is almost an antithesis to universalism because it decentralizes a unified and uni-directional world view and allows for «multiple modernities», to quote the theme of a *Daedalus* issue dedicated to the topic in 2000. This also means that in the arts, the notion

6. Hans Belting, *Art History after Modernism* (Chicago Univ. Press 2003)
7. Arthur C.Danto, *After the end of art.Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton 1997)
8. Shelly Errington,*The death of authentic primitive art and other tales of progress* (Univ.of Calif.Press 1998). cfr. Sally Price, *Primitive art in Civilized Places* (Chicago 1989) and R. Corbey, *Tribal Art Traffic* (Amsterdam 2000)

«modern» becomes a historical definition and accordingly loses the authority of a universal model. It might even appear as a past that is linked to the West, like other cultures view their own local pasts.

We have now reached a stage in our analysis where the concepts of modern (or modernism), contemporary, and global become relevant for museums, especially newly founded ones in non-Western parts of the world that have to represent such issues both by their collection and for a local audience. They are in a different situation than art fairs such as biennials, which are organized by individual curators, address individual collectors, and underlie the laws of the market, and are ephemeral events that can contradict any preceding exhibition without having to explain the change in direction. Museums, on the contrary, in principle, have to justify their collections and represent ideas that are broader than mere personal taste. Since they are official institutions, they are also subjected to public pressure, and must rely on support from funding authorities. They must therefore offer a program which, in this case, clarifies the constellation and local meaning of modern, contemporary, and global.

4. The modernist myth and the «MoMA»

When looking back at the history of modernism, we cannot overlook the powerful role that museums have played in its expansion. I therefore would like to interrupt my analysis of the global with a chronicle of events that provides evidence of the institution's role in the history of modernism. The Museum of Modern Art (MoMA) is an obvious choice since it created the canon of modernist art some seventy years ago. It recently discovered its own past when it reopened its galleries in 2004. Modernism had meanwhile become a myth[9]. «The Modern», as it is called in New York, «made us modern», to quote a remark by Arthur C. Danto[10]. But we have to distinguish a *prewar* from a *postwar* modernism. The former was located in Europe, when making its appearance in an American museum. The latter came into being only in the U.S. It is only in postwar years that we can speak of «Western modernism» as a common space whose universalism, however, also served as a disguise for the new American hegemony. The MoMA was intended as both a universal and an American museum[11].

When the MoMA re-opened its galleries in 2004, the double canon it had created surfaced in its main galleries. One floor was reserved for European modernism while the other floor, with few exceptions, presented American modernism. During the renovation period, a large part of the collection had been sent to Berlin where it became one of the greatest exhibition events ever to happen in Germany. This visit only confirmed the myth of the museum and the sacralization of modernism as a classical canon. In New York, the

9. John Elderfiel,ed., *Imagining the Future of the Museum of Modern Art* (New York 1998)
10. Arthur C.Danto, *Beyond the Brillo Box* (New York 1992)
11. Hans Belting, *The Invisible Masterpiece* (Chicago 2001) p. 362ff.

museum succumbed to the temptation to perform the history of the house and display its myth. The officials were well aware that they did, in a way, musealize their museum. They therefore announced a conference with the telling title «When was Modern Art? A contemporary question». I was invited to this conference whose rhetoric somehow disagreed with the reality of the house's new program. Contemporary art had always played a critical role in the acquisition politics of the house yet quite soon the gap emerging between modern and contemporary could no longer be closed.

I will now follow another line in my chronicle that allows us to remain in the same institution. It was in 1955, at the high tide of modernism, that Edward Steichen «created» a «photographic exhibition for the Museum of Modern Art», as the title says. It was The Family of Man, which would then travel around the globe[12]. For the first time, «the art of photography», to quote from the editorial, became the subject of a museum exhibition and, as such, invaded the modernist realms of painting and sculpture. The exhibition also broke with another rule by accepting amateur photographers alongside professionals. The aim was to offer a global view of what Steichen called «the essential oneness of mankind». Indeed, this show represented all cultures and all kinds of people but, seen in retrospect, it proves that at the time the camera was still mostly in Western hands. A Western gaze remained dominant in documenting the world. And the pseudo-innocent idealism was so obvious even in the pictures from America that Robert Frank, in the same year, attacked the project with his campaign of dirty images of *The Americans*, whose publication was originally forbidden in the U.S.[13]

Today, photography is a common feature of museum collections. But since the late 1960s, video has entered the art scene and as a time-based medium has challenged the museum's profile much more than photography. Low-cost video equipment had meanwhile become affordable for personal use. Its global distribution was also fostered by its relatively brief history in Western art, which made it attractive as a medium without the burden of art history[14]. The editorial in *Video Art*, the renowned anthology edited by Ira Schneider and Beryl Korot in 1976, insists on video's ability to recover images that had long been banned from art production. Such video images featuring either the living artists or their local environments seemed to open a global world with a full gamut of very different visual cultures as compared to a uniform technology. A year after the publication of the anthology, the Centre Pompidou opened: a new type of museum that also reserved space for «new media», offering a desperately awaited new dimension to late modern art. But it was not until 1997 that the ZKM in Karlsruhe made video and related media a prominent feature in a museum collection. In the present context, it is obvious how much the evolution of global art has profited from video and new technologies that are global by nature and do not depend on the genealogy of Western art history.

---

12. Edw.Steichen, *The Family of Man* (Catal. MoMa 1955)
13. Robert Frank, *The Americans* (Paris 1958, N.York, Grove Press 1959, re-edited Zurich 1997)
14. Ira Schneider and Beryl Korot, ed., *Video Art* (London 1976)

5. The decline of modernism

It was again in the MoMA that William Rubin celebrated the modernist myth for the last time with two famous, complementary exhibitions, which showed a nostalgic longing for a lost history. I am speaking of the great Picasso show that opened in 1980, six years after the artist's death, and the show Primitivism in 20th Century Art, which stirred still largely unconscious resistance in me when I saw it in 1984. The Primitivism exhibition could just as easily have been called «Picasso and Primitive Art»[15]. Its aim was to reconcile the two mainstream traditions of modern and ethnic art, but in fact, it once again reconfirmed the old dualistic perspective of «tribal art», as so-called «primitive» art was meanwhile called, whose masks and fetishes still functioned as «inspiration» for avant-garde art in the same way they had had nearly one hundred years before, in Picasso's early years. One could have likewise spoken of an appropriation of ethnic art in modern art history, meaning the influence of ethnic artifacts on modern artists, a process that amounted to the transformation of religious practice (collective) into artistic creation (individual).

It is nearly unconceivable that only five years separate Rubin's show from the project that Jean-Hubert Martin realized in 1989 in the Centre Pompidou with his exhibition Les Magiciens de la Terre[16]. This show cut the ties to the earlier project in that it presented non-Western production as *contemporary* rather than *primitive ethnic* art and did so for the first time on a global scale. Not only did Martin choose fifteen living artists from the so-called «third world», he also displayed them alongside an equal number of Western artists. With this juxtaposition, he intended to relate them in an imaginary dialogue rather than identify either as an «influence» on the other. Martin did not use the word «art» and instead applied the term «magic» in order to avoid confusion and criticism about mixing concepts. He nevertheless disappointed most critics, those in the West for undermining the autonomy of modern art and those from the third world for not having promoted their artists to the first ranks of modernism. He explained his exhibition as «une enquête sur la création dans le monde d'aujourdhui»[17]. In retrospect, we have to credit him with having created the first event in the emerging new presence of contemporary global art.

Rasheed Araeen, who participated in the event, later objected that the show did not represent «the cultural heterogeneity of modernism from all over the world» and that it had stabilized the division in which «the *self* represented a modern, universal vision» and «the *others*» were still trapped «in their ethnic origin». He devoted the whole of the sixth issue of *Third Text* to a critique of the exhibition (p. in this volume). Two years before, in 1987, Araeen had founded this periodical in London «with the aim of providing a critical forum

15. William .Rubin, «Picasso». in Rubin,ed, *«Primitivism» in 20th cent. Art. Affinity of the Tribal and the Modern* (New York 1984), vol..I., p.241–340.
16. Thomas McEvilley, «Ouverture du piège, and Homi Baba,Hybridité,heterogeneité et culture contemporaine», in ed. Hubert Martin, *Les magiciens de la terre* (Centre G.Pompidou, Paris 1989), pp. 20 and 24.
17. Hubert, ibid., p. 8 f.

for third-world perspectives on the visual arts», as he writes in the first editorial[18]. The magazine was to represent «a historical shift away from the center of the dominant culture to its periphery» and to view the center with critical eyes. In the first decade of its existence, *Third Text* was mainly «devoted to revealing the institutional closures of the art world and the artists they excluded, the second began the enquiry into (the new phenomenon) ...of the assimilation of the exotic Other into the new world art», as Sean Cubitt reminds us. A new type of «art-institutional racism» forced the newcomers «to see their work assimilated into the system.... For some artists, the struggle has led to a retreat from international arenas and a return to the local.... Others have abandoned the concept of art altogether» and look for «alternative modes of cultural practice» in order to escape the assimilating forces of the art world.

On the other hand, the global space absorbs the privilege of representing history including the variant of art history in the Western world. It also threatens to undermine the system of the art world. The new presence of those who were formerly outsiders was not yet in sight when Araeen launched his project in 1987. In the meantime, art geography, too, has been changing rapidly, as is indicated by a new terminology. The term of the so-called third world no longer characterizes the new art geography. It now seems appropriate to speak of a «global South», as Beral Madra, the founder of the Istanbul Biennial calls it (p.). The «global South» emerges as a new periphery in relation to other emerging centers with new economic power, (such as China), which rival the West in global dimensions. In this respect, the global art market has become a distorting mirror. Success in the market does not necessarily mean local acceptance in the societies whose problems are addressed by the local artists and vice versa. The art market and public acceptance are strangely divided. The market often deprives artists of their critical voice and their political significance, and their critical potential needs clients outside the «system» whose judgment is not neutralized by assimilated global art criticism.

Acceptance in the art scene was still the issue of Peter Weibel's 1996 Graz show Inklusion: Exklusion, which was an important step forward in discussing (and promoting?) such a change[19]. But «inclusion» (of whom and for what reasons?) happened only in the newly emerging, global exhibition culture, whereas acceptance in museum collections is another matter. The Graz exhibition succeeded in drawing «a new map of art in the era of postcolonialism», as the subtitle says. Nonetheless, «global migration», the second part of the subtitle, remains a personal experience. Migration is reflected in the artists' imagination and shapes individual memory. Museums, on the contrary, do not migrate (even if their collections travel), but have to shape a new audience or are themselves shaped by a local audience. But, then, how do museums lend themselves to globalization in the strict sense, if such a sense exists?

18. Rasheed Araeen, ed, *The Third Text Reader on Art,Culture and Theory* (London 2002), p.3ff. (Prologue by Sean Cubitt)
19. Peter Weibel, ed, *Inklusion: Exklusion* (Graz: Steirischer Herbst 1996)

6. The future of art museums

It may seem that «art» in the terms of Western modernity, in whatever application, has won the game and has even become a global experience, thus defeating ethnic production and leveling off any cultural difference. In this case, art museums would expect a global future where they look the same everywhere. But such a conclusion is premature and rests on superficial observations that conceal new and unexpected developments. Certainly, we watch the explosion of art museums in many parts of the world. They represent a new geography of institutions that sometimes are less than ten years old. They usually reflect economic prosperity and serve the representation (and global share value) of local capital. Thus, they often are sponsored by big companies with global investment, whereby the museum aspect is assigned only a secondary role within a given foundation, a situation already ridiculed by the description «restaurant with museum». In their mission statements, they still make the claim to serve as cultural labs or urban centers of culture, culture meaning a local outpost of advanced economy that, in this case also means global conformism with the art market. But museums are by definition local, and they ultimately live from the expectation of local audiences. This also involves a notion of art that, presently, does not divide one society from another, but instead, separates the economic elite from the majority in *any* given culture.

It may be useful to situate museum foundations in opposition to new art fairs and biennials, which, after having initially turned up in places such as Istanbul, have meanwhile reached Shanghai. The difference is that such events are ephemeral and reflect a marketing strategy whereby local artists are granted only the privilege of being shown within the context of accepted international art. Thus, the responsible curators, mostly foreigners, guarantee or pretend to guarantee a high level of acceptance and attention for local artists. The Johannesburg Biennial opened in 1995, one year after the first democratic elections. It surely served high political goals. But such events, more often than not, foster participation in what is identified as the «contemporary art world». The latter, however, always needs new sensations and soon loses interest in a local art scene, as was sadly the case in Sarajevo.

Museums, by definition, are local institutions that cannot keep pace with such fashionable exhibitions. Though they may even serve as hosts for them, their key problem is the collection, which calls for a difficult choice, even if we exclude the intervention of private collectors: Either a museum collection is local and thus cannot capture the interest of the visitors and sponsors, or it represents an international level that is economically inaccessible and puts off local artists. Finally, such public institutions ultimately rely on a local audience that does not share the taste of the art world. Its strategies of representation link it to local culture.

The question is whether, and to what extent, *contemporary art* can represent *local culture*, even with critical aims, or whether art is simply explaining its own existence. We can also turn the question around. What does a local audience, which in many parts of the world

remains unfamiliar with art, expect to see in an art museum? To quote Colin Richards, we may ask ourselves: «What remains distinctive and beguiling about art?» He maintains that it is art's «relation to wider social and political dynamics» and reminds us that in South Africa, as soon as the art movement had gained momentum, there began «an ongoing debate about the *autonomy* of art vis à vis the social and political worlds in which it is embedded, and further, how the relationship between art and these worlds is best understood»[20]. On the one hand, art may be said to be «one of the few spaces left for imagining a less managed and administered life». On the other hand, art's claims for protection and autonomy easily become an obstacle to its public presence, and thus museums face a challenge that directly affects their traditional role.

As long as the outcome of globalization is still a largely clouded mirror, the art museum's future remains unpredictable, both with respect to its survival and its possible change of profile. Yet we can guess that the museum is predestined for the representation of «contemporary worlds» to take up Marc Augé's formulation. Augé spoke of «an anthropology for contemporary worlds» in order to devise a structural change for traditional anthropology. «The world's inhabitants have at last become truly contemporaneous, and yet the world's diversity is recomposed every moment: this is the paradox of our day. We must speak, therefore, of worlds in the plural». Anthropology's situation «has to do with the coexistence of the singular entity implied by the word contemporaneous and the multiplicity of worlds it qualifies». He goes so far as to say that «every society is made up of several worlds»[21].

Applied to the case of museums, it is obvious that «the art world» may become more heterogeneous and increasingly less defined. This does not mean only that it has multiplicity within itself. Rather, we must accept that it changes from one place to another. This is valid even for collections whose art works change meaning wherever they are shown: They do not simply *own* one possible meaning or, alternatively, a universal significance, but are subjected to the comprehension of a local audience. Thus, the art world may eventually become a permeable, porous entity that disintegrates within a larger whole or yields to a diversity of systems. Its traditional opposition between «art» and «ethnic production» is thus exposed to new practices where such a dualism loses meaning. Even in the West, the museum age is not considerably older than what we call modern art and is thus not independent from clearly circumscribed historical and social conditions.

7. World art and global art

The new geography of art institutions affects not only the domain of contemporary art but also exerts pressure on major museums in the West when faced with the controversy over world art that brings with it possible repatriation claims. In December 2002, eighteen

20. Colin Richards, «The wounds of discovery», in A.Pinto Ribeiro, ed, *The state of the world* (Lisbon: Gulbenkian Foundation, 2006), p. 18f.

21. Marc Augé, *An Anthropology for Contemporaneous Worlds* (Stanford 1999), p. 89ff. cfr.*Francis Affergan, La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie* (Paris 1997).

metropolitan museums of the West signed a «Declaration on the importance and value of Universal Museums», thereby reusing the modern Western conception of universalism but applying it to the responsible care of a world art heritage. The declaration makes the claim to serve the globe and not just the West. Neil MacGregor, in the name of the British Museum, spoke of «a museum of the world for the world». He asked rhetorically: «Where else other than in these museums can the world see so clearly that it is one?» Mark O'Neill, director of the Glasgow Museums, however objected that museums with a world art collection, in order to act on behalf of the world, «must be open about the conflicted histories of some objects» and «reveal the Imperial as well as the Enlightenment history of collections»[22].

While this activity centers on world art heritage, other mega institutions, mostly museums for modern art, such as the Guggenheim Museum in New York or the Centre Pompidou in Paris, react differently to the challenge of a globalized world by expanding their spheres of influence and by establishing neo-colonial branches of modernist art in other parts of the world. The global rhetoric hardly conceals the material and economic aspects underlying such plans. Recently, it has been reported that Hong Kong has been chosen as a location for a giant art center that will surpass anything in the West while continuing Western strategies. It seems that a clash of institutions and concepts represents a new global museum economy. Nearby, the so-called National Museum for Western Art in Tokyo was originally founded for identifying the West as a local culture and for distinguishing Western heritage and Western influence from the native patrimony. In continental China, the recently opened Beijing World Art Museum counters the Hong Kong plans by adopting Western claims for Chinese standards. The museum significantly mirrors and adapts the spirit of a newly emerging discipline of art criticism called «world art history» in China that claims to own competence to discuss «world art» from a Chinese point of view.

The concept of *world art* thus deserves a closer look since it differs from *global art* in both meaning and intention. The difference may seem like word play but it enables us to distinguish global art production, as a recent experience, from an old idea signifying world art as the climax of «world art heritage». World art as a concept already shaped André Malraux's «Museum without walls» that represented the heritage variant. Malraux's dreams took shape during the dark years of World War II in occupied Paris. The famous book *Le musée imaginaire*, first published in 1947, introduces world art as the sum of what was visually created in different cultures and which he identifies as «art» beyond the Western art discourse[23]. His approach is entirely visual and aesthetic without allowing any boundaries of cultural and historical difference. He claimed to overcome the traditional dualism between (Western) art and (ethnic) artifacts, which he considered an outdated colonial attitude. Ironically, his project also expresses an early guilt complex. The young Malraux was sentenced by the French Indochina administration for a colonial crime in

22. Moira Simpson, «A world of Museums: New Concepts, New Models», in Pinto Ribeiro (see note 20), p. 101f.
23. My description in Belting, *Art History after Modernism* (Chicago 2003)p. 153ff.

1924. He was charged with the theft of old temple sculptures that he intended to sell on the international art market[24].

Malraux, paradoxically, still worshiped the museum, even if he dreamed of an ideal and universal museum. Meanwhile, the Museum, as an idea (whether with or without walls), has become a problem for so-called global art, which is still a recent phenomenon. Non-Western artists entertain a double bias against art heritage, both against their own ethnic traditions, and against art history in the Western sense of modernism. In their *post-ethnic* and *post-historical* attitude, they question two main functions of the Western museum. In the West, in the meantime, museums appear divided by two contradictory roles that cannot be easily reconciled. Traditionally, museums served as a collection of past art that underwent canonization inside the doors of the museum: to mention only the old French law that modern artists were not admitted to the Louvre until ten years after their death. In late modernism, however, museums have unexpectedly turned into an ephemeral stage for living art, which is often created for, and even commissioned by museums. I only remind you of so-called site-specific works and installation art. It is obvious that these two views of exhibition galleries contradict the institution's identity, although both are accepted as a legitimate use of the museum.

This leads us to the question of the *institutionalization* of so-called global art. It is, in this respect, necessary to make a distinction. In my opinion, the question concerns the role of the local art museum, especially outside the West, and its survival. In 2005, the senior curator of the Taipeh Museum of Contemporary Art, Kao Chien-hui, addressed such issues when she launched an exhibition whose topic was the institution as such. She named her show Trading Place, a «commentary exhibition» staged as a «conceptual and yet visual art exhibition but more so a discourse on issues that concern the art world today»[25]. The museum did not speak with its own voice, but instead, invited artists to deal with topics such as «stealing, exchanging, trading, re-presenting, and misappropriating». The artist Zhang Hongtu mounted a «replica exhibition arena» where the genuine work was questioned as a universal notion. One piece with the title *MoMAo Museum* (*Museum of my Art only*) ridiculed the museum for being a stage for self-promotion rather than a representative of the art world as such. The show certainly revealed a desire to involve the local audience in collection and display policies. Thus, the audience was encouraged to look at the museum and also at the contemporary art world via the mediation of the artists' views on these subjects and thus to develop their own attitude.

24. André Malraux, *Anti-Memoirs* (New York 1968)
25. www.mocataiei.org.tw/english

8. Epilogue

For three years, the Collège International de Philosophie in Paris organized a seminar that offered monthly interventions on exhibition models of contemporary art[26]. Focus was not on the *museum collection*, but on the *exhibition space* with its manifold games and forms of entertainment. The French speakers further limited the discussion by reducing it to contemporary art as a *Western* topic, as if the *globalization* of art production, as the most conspicuous manifestation of contemporary art, had not yet happened. The artist Alejandra Riera delivered a paper entitled «An unresolved problem». But what is the problem? I consider the institutionalization of contemporary art, on a global scale, as the «unresolved problem». It may turn out that art museums must find several solutions, and not just one, as their future depends on a local significance even in the global era.

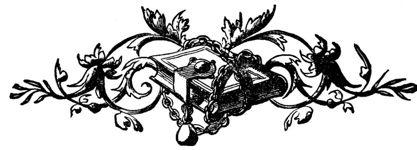
The problem rests with the expectations of their audience. But what is their audience? On the one hand, museums need to attract global tourism, which means claiming their share in a new geography of world cultures. In this respect, global art conformism would be no solution. On the other hand, they need acceptance and support by a local audience. Culture, to begin with, is specific in a local sense, even if minorities demand their own visibility in art institutions. In the one case, the problem is an economic one, in the other it proves to be political in the sense of freedom of expression.

In the end, it does not resolve the issue to simply consider art museums as no more than economic projects and thus link them to the visions of an expanded world economy. Instead, their problem is rooted in the recognition of «art», since this concept—in a double sense—feeds and undermines contemporary art production. Art was a Western idea that emerged in modernity against national resistance, and promoted the contested claim of an international modernism. Since universalism, in this sense, did not survive in the common sense, we may ask whether in the end art will become a local idea. Such a question reveals the complexity inherent in the museum topic. «Local art» cannot mean arbitrary definitions that change from one place to another. The local must and will acquire a new meaning in the face of a global world.

Museums play a critical role, especially in the realm of contemporary art, a role different than that of representing world heritage. It is presently not possible to predict what this role will be. In a positive case, it would lead to the orchestration of roles that are different but still compatible. Such roles are closely linked to the contested claim of personal creativity, including freedom of expression, which was guaranteed as an accepted ideal of aesthetic competence in the sense of a distinct quality of «art». At the same time, such a concept of art was the condition for creating an off territory that we call museum, a zone protected from the grip of political power. In the latter case, such a zone remains a hope in those parts of the world where political freedom appears to be in danger. To conclude, art museums have

26. *L'Art Contemporain et son exposition* (1) (Paris: L'Harmattan, 2002) with the text by A.Riera on p.139ff.

to integrate the double role of remaining (or becoming) an independent institution and, at the same time, serving as a new political forum.



DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica
INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

Información del Autor | Author Affiliations

Nombre y Apellidos: Hans Belting
Cargo o Puesto: Professor and Advisor
Afiliación y Dirección Institucional: Global Art and the Museum
ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe
Lorenzstr. 19
76135 Karlsruhe Germany
Grado Académico : Doctor en Historia del Arte [≈Ph.D.]
Afiliación Institucional: Universität Mainz
Email: gam@zkm.de

Información del Trabajo | Work Details

Nombre del Trabajo: Contemporary art and the museum in the global age
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 2, pp. 16-30
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: boletin@disputatio.eu
web site: www.disputatio.eu

Nota Editorial | Editorial Note

Tipo de trabajo: Artículo. Original
Reeditado de Ninguno
Licencia: CC BY NC ND 3.0 Unported.
Con permiso del autor
Separata: No
ISBN: No

Disputatio. Philosophical Research Bulletin, Vol.1 No. 2, Dec. 2012, pp. 32-37
www.disputatio.eu | ISSN: 2254-0601 | Salamanca-Madrid

As *Meditações do Quixote* como crítica literária humanista

Las Meditaciones del Quijote como crítica literária humanista

Eduardo Cesar Maia

Recibido: *15-Julio-2012* | Aceptado: *28-Septiembre-2012* | Publicado: *10-Octubre-2012*

PRIMEIRA OBRA PUBLICADA EM FORMATO DE LIVRO pelo filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955), as *Meditações do Quixote* (1914) são a primeira parte de um projeto que nunca chegou a se realizar da maneira prometida inicialmente pelo pensador. O breve ensaio seria somente o início de uma sequência de dez «meditaciones» ou, para usar um termo caro a Ortega e aos humanistas espanhóis do século XVII: «salvaciones». Ainda que o projeto não tenha sido totalmente realizado, esse texto, sozinho, foi conquistando (muito lentamente, diga-se) uma importância fundamental no pensamento literário espanhol e em outros países. Afirmo que essa influência foi predominantemente *literária*, porque filosoficamente a obra até hoje é colocada sob suspeita, considerada por muitos uma bela peça de retórica, mas carente de estrutura e rigor, de sistematização e método. Essa visão, bastante comum, é fruto de uma compreensão unilateral – ainda que hegemônica – da palavra e do texto filosóficos, caracterizada por uma obediência estrita aos limites de uma linguagem puramente lógico-formal, conforme ao primado estritamente racionalista, de ordem platônico-cartesiana, da tradição dominante – aquela que se pauta pela busca de grandes verdades, universais e necessárias, da certeza absoluta e do conhecimento objetivo. Mas deixemos o afã classificatório e a ânsia de definições para os filósofos e teóricos. Meu objetivo aqui é de outra ordem.

As *Meditaciones del Quijote*, texto que em 2014 completará um século de existência, é um verdadeiro manancial de reflexões diretas ou indiretas sobre a atividade da crítica literária. O estilo bastante peculiar de ensaio literário que o autor realiza com essa obra já seria, per se, uma grande contribuição ao gênero crítico. Diz Ortega que suas *Meditaciones*

E. C. Maia (✉)
Universidad de Federal de Pernambuco, Brasil
email: eduardocesarmaia@gmail.com


NOTA

«Carecem por completo de valor informativo»; parecer-se-iam mais com as já mencionadas *salvaciones*, um gênero textual associado aos grandes humanistas espanhóis, mas que já havia caído em desuso. A menção explícita ao humanismo aqui não é gratuita: neste momento o filósofo supera preconceitos anteriores (Ortega é formado filosoficamente dentro do idealismo alemão, juntos aos chamados neokantianos de Marburgo), e passa, não sem relutância, a reconhecer a relevância e atualidade de uma tradição filosófica e retórica — a do humanismo — desprezada pelo racionalismo dominante desde Descartes. Não obstante tal reconhecimento, ele ainda manterá por muito tempo a firme crença na superioridade das culturas grega (clássica) e germânica frente à tradição de pensamento latina. Ortega afirma sobre Giambattista Vico, por exemplo, um dos ápices da cultura humanista, que sua obra é um caos e que os pensadores latinos pecam por imprecisão conceitual, falta de rigor e por uma espécie de anarquia intelectual.

O filósofo espanhol entende que os latinos preferiam a sensação viva das coisas, escolhiam ficar com as impressões; eram sensualistas antes de tudo: «os latinos chamam isso de Realismo». Ortega, ainda que agora reconheça que ele mesmo faz parte da continuidade histórica dessa cultura (a mediterrânea), terá daí por diante como uma meta intelectual pessoal a síntese entre estas duas formas distintas de compreender as coisas, a impressionista e a conceitualista: «A impressão é filiada, submetida à civilidade, pensada — e deste modo passa a cooperar no edifício de nossa personalidade». As bases do famoso *raciovitalismo* orteguiano aparecem pela primeira vez nesta *vontade de síntese* «Jamais nos dará o conceito aquilo que nos dá a impressão, a saber: a carne das coisas. O conceito, por sua vez, dá-nos o *sentido* físico e moral das coisas». O pensamento não é anterior às coisas, à realidade, mas «ao destronar a razão, cuidemos de pô-la em seu lugar. Nem tudo é pensamento, mas sem ele não possuímos nada com plenitude». Diferentemente do pensamento racionalista, para Ortega, o mediterrâneo teria a capacidade de «apalpar com a pupila a pele das coisas». Observe-se nessa citação, que poderia funcionar perfeitamente como um verso poético, a força estética e a capacidade retórica e discursiva que tem a aliteração (a repetição do som consonantal da letra *p*) ao provocar uma sensação táctil, espécie de *metáfora sensível* daquilo que ele está argumentando. Fica claro nessa passagem que a filosofia orteguiana, a partir dessas *Meditaciones*, sobrepassa os estreitos limites de uma linguagem puramente silogística, formalizada, conforme ao racionalismo da tradição filosófica dominante.

A partir desse reconhecimento, Ortega começa a tomar definitivamente, ainda que com alguns senões e relutâncias, o caminho da tradição humanista, mas, note-se, não como mera repetição de um modelo recebido e adotado mecanicamente, mas a partir de um olhar literário e filosófico renovado, dilatado e atento aos problemas de seu tempo, às suas circunstâncias particulares. Daí surge uma nova visão, em que crítica literária e filosofia caminham juntas, indissociáveis. Termos como *reverberação, conexão, relação, compreensão*, entre outros, repetidos e destacados muitas vezes no ensaio, deixam patente que, a partir de então, a preocupação maior da crítica orteguiana (de suas *salvaciones*) será a de encontrar o sentido *vital* das obras lidas, quer dizer, as relações da literatura com as preocupações humanas concretas, contingenciais e historicamente situadas, afastando-se cada vez mais

da preocupação com uma utópica universalidade abstrata. A filosofia passa a ser entendida como «ciência geral do amor», pois o que deve buscar é estabelecer conexões: «Dado um fato — um homem, um livro, um quadro, uma paisagem, um erro, uma dor — levá-lo pelo caminho mais curto ao seu máximo significado». A crítica como ato de *potenciar* um texto.

Em crítica literária, isso significará uma busca de todas as reverberações possíveis que a obra pode ensejar no seu diálogo com as circunstâncias e com a intimidade do crítico. Tal tipo de abordagem crítica não pode nunca ser obra de um mero especialista, um técnico versado nos aspectos *exclusivamente* literários das obras, como propuseram algumas correntes e teorias críticas formalistas e pretensamente científicas do século passado. Ortega estava basicamente preocupado com a compreensão de sua particular circunstância e com tudo o que se relaciona com ela: o livro concreto é um elemento mais que está aí para ser compreendido; e compreender é por em relação, é estabelecer, a partir uma perspectiva individual, uma conexão integradora, analógica (metafórica), e criadora de significados vitais. Tomando como critério essa perspectiva orteguiana em relação aos estudos literários, careceria de qualquer sentido decretar fronteiras absolutas entre a crítica literária, a crítica cultural em general e a atividade filosófica. Coisa muito semelhante ao que o filósofo norte-americano Richard Rorty viria a propor mais de sessenta anos depois.

A defesa de uma crítica potenciadora dos textos — uma crítica amorosa — explica-se simplesmente no argumento de que aperfeiçoar as coisas concretas que estão ao nosso redor (o que nos é circunstante) significa aperfeiçoar-nos a nós mesmos, possibilitando uma «ampliação da individualidade», através da capacidade do homem de organizar sentimentalmente a realidade. Segundo o filósofo, «O crítico deve introduzir no seu trabalho todos aqueles utensílios sentimentais e ideológicos a partir dos quais o leitor médio pode receber a impressão mais intensa e clara da obra que seja possível». A crítica, entendida como gênero *afirmativo*, deve se preocupar não prioritariamente com a repreensão dos possíveis erros de um autor, mas com «dotar o leitor de um órgão visual mais perfeito». A obra somente se completaria «completando sua leitura». É evidente que neste ponto Ortega se adianta em algumas décadas à chamada Teoria da Recepção.

A predisposição em aceitar amorosamente as coisas, um ponto central das Meditações, é, portanto, também uma atitude filosófica, na medida em que possibilita uma abertura à compreensão da realidade sem submissão a dogmatismos ideológicos ou imperativos morais. Ortega reconhece que é muito difícil deixar o juízo constantemente aberto a reformas, à mudança — tolerante a diferentes perspectivas —, pois «abraçamos um imperativo moral como forma de simplificar a vida, aniquilando porções imensas do universo». Uma crítica literária que tenha como base *aprioris* ideológicos —como muitas vezes observamos dentro dos chamados *Estudos Culturais*, que costumam ter forte inspiração marxista e feminista, por exemplo (sem contar as regras rígidas do *politicamente correto*)—, baseia-se, em uma «ficção de heroísmo», em um afã justiceiro que termina por se sobrepor à vontade de compreensão da variedade imensa da vida, das diversas perspectivas e valores humanos e da complexidade da realidade, que sempre supera nossa capacidade de teorizar sobre

ela. Ortega, por sua vez, tomando um caminho contrário, adverte que, ainda que sejam convicções pessoais o que ele apresenta em suas críticas, «não pretendem ser recebidas pelo leitor como verdades. Eu só ofereço *modi res considerandi*, possíveis maneiras novas de olhar as coisas. Convido o leitor que ensaie por si mesmo».

«Eu creio que não é a missão mais importante desta (a crítica) taxar as obras literárias, distribuindo-as em boas ou más. Cada dia me interessa menos sentenciar: no lugar de ser juiz das coisas, vou preferindo ser seu amante». Não obstante esse imperativo do amor, que entrará como ponto fundamental nessa nova definição de crítica proposta por Ortega, o crítico literário continuará exercendo sua função básica de julgamento: o amor pelos textos não significa mera contemplação ou compreensão acrítica das obras literárias: pelo contrário, trata-se de uma radical exigência vital sobre elas, uma exigência de pertinência em relação às circunstâncias vitais. Permanece implícita para o labor crítico a função de emissão de juízos de valor, de avaliações axiológicas, mas nunca dogmaticamente, ou por mera disputa vazia, pois «o ódio impede uma verdadeira apreciação. A crítica pode ser antagônica e polêmica, mas nunca basear-se no ódio». O tema, bastante recorrente no pensamento do filósofo, acerca da *necessidade humana de construção de hierarquias*, «sem as quais o cosmos volta ao caos», é também considerado uma das razões que legitimam a crítica, porque «louvar o que não é louvável é confundir a cultura».

Outra dimensão filosófica — e humanista — da crítica literária e cultural orteguiana se faz patente nas *Meditaciones*: «O ato especificamente cultural é criador, aquele em que extraímos o logos de algo que ainda era insignificante (i-lógico)». Quer dizer, o fundamento primeiro dos significados humanos, sejam morais ou estéticos, não está nas coisas, ou em um plano ideal superior que devemos alcançar com a ajuda da razão *pura*, mas em nossa capacidade *engenhosa* (para usar um termo caro ao grande humanista Baltazar Gracián) de utilizar a linguagem para estabelecer relações — analogias, comparações, transferências (metáforas) — entre as percepções sensíveis imediatas, as nossas necessidades vitais e os valores da tradição, aos que de alguma forma *pertencemos* porque os herdamos historicamente (fazemos parte, invariavelmente, de uma tradição cultural já formada que nos antecede).

Os sentidos vitais não estão nas coisas, independentes da perspectiva humana que as realiza, mas tampouco são criações arbitrárias da linguagem: surgem de uma relação muito dinâmica e complexa em que a capacidade metafórica da linguagem desempenha um papel fundamental e criador. Necessitamos, pois, «*buscar* o sentido do que nos rodeia» porque a «reabsorção da circunstância é o destino concreto do homem». A vida é entendida assim como um problema de individualização. Em oposição aos apriorismos fenomenológicos e abstrações neokantianas, o Ortega das Meditações concebe o problema da vida como a preocupação de um *eu* que busca sua identidade em uma circunstância ou âmbito de possibilidades concretas.

Tal concepção confere um posto privilegiado à crítica de literatura e ao saber literário em geral, pois os mesmos passam a serem considerados meios radicais de investigação

e de criação de novas realidades e valores para a vida humana. Assim entendido, todo labor crítico sobre a cultura é uma forma de interpretação — esclarecimento, explicação, exegese — *ativa* da vida, o «texto eterno». Essa forma de compreender a crítica literária — de característica profundamente humanista — pressupõe o entendimento de que a literatura pode ter uma função criativa, cognitiva e ética, pois permite uma «ampliação e enriquecimento da experiência moral».

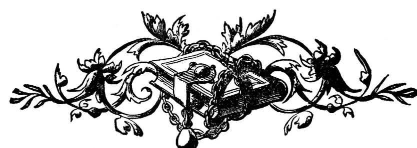
Uma das consequências mais claras e palpáveis até hoje da tendência à extrema especialização da crítica literária, promovida pela ascensão das teorias no século 20, foi que, atualmente, uma parte muito escassa da crítica voltada para o público médio, o chamado *common reader*, tem a preocupação e a capacidade de estabelecer conexões entre campos distintos do conhecimento humano e as necessidades da vida concreta; a alta literatura se tornou um tema para especialistas acadêmicos e para os próprios literatos: um mundo fechado em si mesmo, autotélico. O caminho proposto e *mostrado* por Ortega y Gasset em seu ensaio sobre o *Don Quijote* e as circunstâncias espanholas é uma via alternativa a essa situação atual; nas *Meditaciones* há uma estética, uma poética e uma ética, mas a própria estrutura integrada e integradora do ensaio sugere que seria contraproducente e falsificador qualquer tentativa de separação artificial dessas dimensões fundamentais da vida do homem.

A tarefa que o filósofo Ortega atribui ao crítico Ortega de *contagiar* os demais com o amor pelas circunstâncias não significa especificamente fazer com que o leitor ame uma obra literária concreta, mas buscar, através de uma capacidade ao mesmo tempo analítica e criativa, estabelecer relações essenciais entre um determinado livro e as circunstâncias vitais, fazendo com que o leitor renove sua própria perspectiva, e que possa observar por si mesmo pontos e relações novos. Por exemplo: «Por um estudo crítico sobre Pío Baroja [romancista espanhol da chamada *Geração de 98*], entendo o conjunto de pontos de vista a partir dos quais seus livros adquirem uma significação potenciada. Não se estranhe, pois, que se fale pouco do autor e ainda dos detalhes de sua produção; trata-se precisamente de reunir tudo aquilo que não está nela, mas que a completa, de proporcionar a atmosfera mais favorável».

Por tudo isso, crítica literária de Ortega y Gasset é tantas vezes digressiva, indireta, circular, muito próxima estilisticamente daquilo que humanistas como Baltazar Gracián, Luís Vives ou Michel de Montaigne, realizaram antes dele. Assim ele define sua forma de aproximação ao *Dom Quixote*: «Uma obra do nível do *Quixote* tem que ser tomada como Jericó. Em amplos giros, nossos pensamentos e nossas emoções, devem ir se estreitando lentamente».

O importante para uma crítica como essa não é estabelecer uma norma metodológica rígida, um critério de verdade que garanta certezas nos julgamentos ou uma teoria geral da interpretação que dê conta de proporcionar juízos seguros sobre todas as obras literárias, independentemente da situação contextual e do caráter particularíssimo de cada criação artística. Mais importante do que extrair uma verdade, um segredo ou uma interpretação

exata de um texto, é dar-lhe *vida*, mostrar sua pertinência e relações com as preocupações humanas concretas, sejam elas sociais ou individuais. A obra, assim compreendida, é, antes de tudo, uma interpelação existencial, uma demanda e um questionamento lançado ao mundo pela perspectiva de um escritor, preso necessariamente a sua própria circunstância; a crítica, por sua vez, é uma segunda interpelação, dessa vez de caráter dialogal, e nunca simplesmente uma palavra final sobre um texto.



DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica
INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

Información del Autor | Author Affiliations

Nombre y Apellidos: Eduardo Cesar Maia
Cargo o Puesto: Investigador — CAPES
Afiliación y Dirección Institucional: Departamento de Letras
Universidad Federal de Pernambuco
Rua Acadêmico Hélio Ramos, s/n, Cidade Universitária
Recife - PE - Brasil. CEP: 50740-53
Grado Académico : Doctorando en Letras [≈Ph.D. (c)]
Afiliación Institucional: Universidad Federal de Pernambuco
Email: eduardocesarmaia@gmail.com

Información del Trabajo | Work Details

Nombre del Trabajo: As *Meditações do Quixote* como crítica literária humanista
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 2, pp. 32-37
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: (✉) boletin@disputatio.eu
web site: www.disputatio.eu

Nota Editorial | Editorial Note

Tipo de trabajo: Artículo. Original
Reeditado de Ninguno
Licencia: (cc) (BY:) ($) (=) 3.0 Unported.
Con permiso del autor
Separata: No
ISBN: No

Disputatio. Philosophical Research Bulletin, Vol.1 No. 2, Dec. 2012, pp. 39-55
www.disputatio.eu | ISSN: 2254-0601 | Salamanca-Madrid

La sinfonía del gran silencio: Avet Terterian y su tiempo

The symphony of the great silence: Avet Terterian and his time

Rubén Terterian

Recibido: *9-Agosto-2012* | Aceptado: *17-Octubre-2012* | Publicado: *29-Octubre-2012*

Resumen: Esta semblanza del compositor armenio Avet Terterian traza una panorámica sobre su vida y su obra musical, además de ofrecer algunas oportunas reflexiones sobre la naturaleza del arte musical, la innovación creativa, y la difícil relación entre el arte, la ideología y el poder político, representado aquí por el Estado soviético y su contradictoria forma de tratar a los artistas.
Palabras clave: Armenia · Música · Creatividad artística · Arte · Compositores del siglo XX · Censura

Abstract: This portrayal of Armenian composer Avet Terterian traces a panoramic view over his life and musical work, adding some opportune thoughts about the nature of musical art, creative innovation, and the difficult relation between art, ideology and political power, represented here by the Soviet Union and its contradictory way of dealing with artists.
Key words: Armenia · Music · Artistic Creativity · Art · XX century composers · Censorship.

R. Terterian (✉)
Conservatorio Estatal de Ereván «Komitas», Armenia
email: rubenterterian@terterian.org


ARTÍCULO

La sinfonía del gran silencio: Avet Terterian y su tiempo

Rubén Terterian

> «...desde la palabra llegamos al color, y desde él al sonido, a su vez el sonido anhela llegar al silencio; el gran silencio cósmico...».
> Avet Terterian

DURANTE AÑOS NO HE VUELTO A ESCRIBIR SOBRE TEMAS RELACIONADOS CON MI PADRE. Esta fue una decisión muy personal, tomada en el tristemente lejano año 1994; ya que éste fue el año del fallecimiento prematuro de mi padre. Puede ser una decisión influida por el motivo de evitar una valoración familiar de la herencia creativa del compositor, dejando el espacio pertinente a especialistas —expertos, versados— para un análisis musicológico objetivo, así como también pudo ser por el temor de la sobrevivencia autobiográfica de la vida del creador. Sin embargo, en el contexto de una nueva publicación del libro *Diálogos con Avet Terterian*, escrito en ruso, sin cortes de censura en su primera edición en el año 1989, basado en las conversaciones con mi padre, grabadas en los años ochenta, sentí la necesidad de, una vez más, atraer el interés de musicólogos, y también de lectores en general de esta prestigiosa revista, hacia la gran obra musical de este extraordinario compositor, cuyo nombre la musicología soviética y postsoviética vincula, en forma sólida, con los nombres de Arvo Pärt, Alfred Schnitke, Sonya Gubaidulina, Giya Kancheli, Edison Denisov, Valentín Silvestrov, enlazando a un grupo de compositores que crearon una nueva realidad sonora en los últimos treinta años del imperio socialista, rompiendo sus dogmas ideológicos y, tal vez a nivel espiritual, preparando así el camino para su caída.

Este pequeño artículo pretende captar la atención del lector hacia uno de los creadores de la cultura musical armenia, a quien historiógrafos locales le designan un lugar fundamental en la cadena de los grandes ilustradores, refiriéndose al patrimonio artístico de Avet Terterian como uno de los principales pilares de la música académica nacional, y no sólo eso, nominando al compositor junto con el fundador de la «Escuela Profesional», el propio Komitas, y el mundialmente reconocido Aram Khachaturian.

Sobre el músico se expresaron en diferentes momentos opiniones elocuentes: «Terterian posee un gran intelecto, rico de fantasía, y es natural su necesidad de nuevos medios de expresión y experiencias tecnológicas, las cuales le permiten ir por un camino de continua renovación y transformación de la música libre, con la aspiración de nuevos horizontes y

espacios afectivos»[1], escribió el gran compositor del siglo XX, Luigi Nono; el distinguido director de orquesta Genadi Rozdestvenski opinó: «Un importantísimo componente en la creación de la música de Terterian, el alma de su música, es el tiempo, la continuidad de la resonancia. El sonido brotado del silencio, el cual a su vez no es otra cosa que el sonido mismo»[2]; el crítico alemán Reinhard Schulz expresó: «Compositores como Avet Terterian con su música descorren el tiempo. La claridad de ella convence y conmociona, esta música esta colmada de magia cósmica. En ella hay algo lejano, perdido, providente, apoderado»[3].

El perfecto conocimiento del patrimonio musical clásico, el permanente interés a las más avanzadas tendencias de la música contemporánea y, a su vez, un pensamiento creativo singular, instauraron su propio lenguaje musical, y nos llevan hacia el extraordinario mundo imaginativo de sus creaciones, que no nos permite asemejar el estilo de la música de Terterian con ningún otro, si no con sí mismo, separando la música de Avet en una corriente independiente del siglo XX.

Avet Terterian nació en la ciudad de Bakú, podría decirse, una de las ciudades más cosmopolitas desde el tiempo del imperio ruso. Hoy capital de la república musulmana, en esa época no tenía mucha relación con las culturas de Azerbaiyán o Turquía. Centro petrolero de Rusia, fue construida de acuerdo al modelo de las ciudades europeas y sus tradiciones culturales. Utilizando un término actual, podemos caracterizar la vida cultural de esta ciudad como el resultado del proceso de la globalización industrial.

> [4] «...la ciudad de mi niñez y la de la actualidad son imposibles de comparar. Bakú, en esos años fue una ciudad cosmopolita, lejana a los problemas del nacionalismo, a la que poco le interesaba si eras armenio, ruso o judío. . . »

El Teatro de la Opera, donde, por cierto, cantaba su padre, médico y músico, interpretando los principales roles para tenor, tenía una apretada agenda de conciertos. . .

> [5] «Músicos reconocidos internacionalmente —cantantes, pianistas (. . .)— durante sus giras artísticas al llegar a Bakú, nos visitaban. Sin duda, el contacto con los grandes músicos tuvo una importante influencia para nuestra formación».

Cabe destacar que durante la segunda guerra mundial en casa de los Terterian, se hospedaba Sergei Prokofiev, convocado con mucho ardor por la Unión Soviética y, a partir del año 39, encerrado tras la cortina de hierro del régimen de Stalin.

1. Terterian R. *Avet Terterian (Conversaciones, investigaciones, expresiones)* (ruso), Ereván, 1989. pág. 79
2. Rozdestvenski G. *Preámbulos* (ruso), Moscú, 1989. pág. 143
3. Cit. Por el libro Kasisian A. *Los 100 mas grandes armenios del siglo XX* (ruso), Moscú, 2006.
4. Aquí y adelante palabras del compositor citados por el libro: Terterian R. *Conversaciones con el compositor Avet Terterian* (ruso), Ereván, 2010.
5. Hernán, hermano del compositor, fue Director de la Orquesta Sinfónica y de la Ópera.

[6] «Con Sergei Sergeivich Prokofiev asistimos a todos sus conciertos. Cada noche me llevaba con él. La música de Prokofiev se encontraba al nivel de los grandes descubrimientos, fue algo novedoso, progresivo, en ese tiempo no todos aceptaban y entendían su creación. Fue una gran fortuna aunarse a esta extraordinaria música y a su altísima calidad de interpretación».

Las primeras obras de Avet Terterian pertenecen a la edad de 17-18 años: canciones (romances) escritas en las tradiciones de la música clásica rusa. Sus estudios formales en composición los inició más tarde, después de su mudanza a Armenia.

> «El principio de los años 50 me esperaba con permanentes descubrimientos. Fue el preludio del ahondamiento al espíritu de mi nación, al espíritu de la música armenia —precisamente al espíritu que es lo más importante para mí (...) ya tenía una importante experiencia auditiva de la música rusa y europea, por lo tanto todo este proceso transcurría rápido y naturalmente (...) El hecho de que fuera una elección consciente cumplió un papel positivo. Mi mente no estaba obstruida con todo lo que no tuviera trascendencia para mí (...) y esto me ayudó a discernir mejor entre lo que es bueno y lo que es malo. Así transcurrió el tiempo, pleno de la comprensión del espíritu de la cultura y música armenia y, llegó el día en el que declararon que soy un compositor armenio».

Del ámbito melódico cotidiano del folclore nacional, Terterian da un paso firme hacia la antigua música eclesiástica armenia; más profunda, en el aspecto espiritual, cuyas raíces pertenecen a la época de los primeros corales cristianos, la cual, según la opinión de los expertos, tuvo influencia sobre la formación de los corales gregorianos[7].

Por primera vez un «*Sharakan*»[8] suena en la opera prima del compositor *Anillo del Fuego*, y dos años después se establece como el material temático de su Primera Sinfonía, creada en 1969 para un extraordinario ensamble, el cual en el contexto del ámbito musical armenio y de toda la Unión Soviética, incluyendo la música de vanguardia, podemos decir que fue un inusual e impactante formato orquestal que fusionó órgano, bajo eléctrico, piano, y grupos de instrumentos de bronce y percusión. Este experimento creativo, como sabemos hoy,

6. Oportuno de citar una carta de A. Lunacharski, primer comisario de la educación de Rusia soviética, dirigida a Boleslav Yavorski, antes de su viaje a Europa, de 30 de mayo del 1925: «Querido Camarada. Tengan la gentileza de comunicarse con los músicos Prokofyev, Borovski y Stravinski. Avisan a ello, que como respuesta a la carta dirigida al Cam. Novicki Gerente de Departamento Artístico de Glavnauka puedo informar lo siguiente: Gobierno acepta regreso de ellos a Rusia. Acepta dar una amnistía total por todos los hechos cometidos anteriormente, y aún por otros más si ellos tuvieron lugar. Por supuesto, garantizar inmunidad en el caso de las actividades contrarrevolucionarias en el futuro, no podemos (...) Doy la mano, A. Lunacharski». Cit. Por el libro Sigitov S. *Ensayos monográficos sobre filosofía de la música* (ruso), San Petersburgo, 2001. pág. 95-96.

7. «En la temprana etapa de su desarrollo —en la época medieval (y en cierta medida en el Renacimiento)— la música profesional europea tomaba algunos elementos llegados del oriente . Los Corales Gregorianos —fundamento de la liturgia católica, y ésta a su vez de toda la música profesional de Europa, surgieron bajo una influencia directa de la liturgia armenia». Conen V. *Estudios sobre la música europea* (ruso), Moscú, 1975. pág. 375-376.

8. Himnos de la liturgia armenia canonizados en los siglos XII-XIII.

abrió el camino hacia el nuevo mundo musical de Terterian, un mundo no tradicional, no predicado, lleno de descubrimientos, y por lo tanto, no aceptable por parte de los «oficialistas de la música», que casi le costó al compositor toda su carrera creativa.

Por supuesto, pasaron los años del terror ideológico promovido por Stalin, el cual se cobró la vida de muchos artistas «desobedientes» al régimen, y en el país sobrevivió una relativa libertad del deshielo de los años 60; además, a los músicos se los trataba más suavemente, no los fusilaban ni los deportaban a Siberia; a ellos simplemente se los olvidaba; se prohibía la ejecución y edición de sus obra, y, más importante, se prohibía el pedido estatal que constituía su única fuente de subsistencia…

La anécdota fue la siguiente… La sinfonía *Equivocada* fue presentada en Moscú en el año 70 ante el Pleno de la Unión de Compositores de la URSS (existían así, prestados del sistema del partido comunista, rendiciones de cuentas de los compositores al país), y fue rigurosamente condenada por parte del jefe de la Unión, caudillo de los compositores del país, que respondía «frente al partido y al pueblo» por la productividad y conciencia ideológica de sus colegas… el mismísimo Hrennikov[9], designado a su puesto por Stalin y cumpliendo su labor hasta el momento de la caída de la Unión Soviética, quien obligó a muchos compositores a «confesar sus pecados»[10] (entre otros a Prokofiev, Shostakovich, Khachaturian) sobre «las equivocaciones» de sus geniales creaciones; muy bien ejecutaba su ensayado rol[11]. Sin embargo, sucedió algo muy difícil de imaginar, aun en la época del régimen totalitario, a la Sinfonía y a su autor los defendieron colegas y prestigiosos musicólogos de ese tiempo[12]. Así, de la crítica oficial publicada al día siguiente en el diario «*Pravda*» («*Verdad*»- diario oficial del Partido Comunista) desapareció el nombre de Terterian: las noticias sobre discusiones en tiempos de la correligionaria ilusoria, no fueron permitidas.

Al mismo tiempo, parecía que las políticas gubernamentales experimentaban cambios; a toda costa los dirigentes soviéticos trataban de convencer al mundo que eran civilizados y que en el país existía libertad de pensamiento, de otra forma es imposible explicar el

9. «Esta música no fue cercana para él, lo que él no ocultaba en sus expresiones extraoficiales». Mirzoyan E. *Fragmentos* (ruso), Ereván 2005, pág. 250

10. «La respuesta la puede dar el artista que está armado con la progresista teoría del marxismo-leninismo, que se encuentra en el sedimento de nuestra vida social soviética. Por otra parte, para mí mismo es necesario cambiar mi mundo artístico. Mi mundo es un poco encerrado en sí mismo, separado de los amplios círculos sociales (…) Hablando sobre mí mismo, debo decir, que trabajo principalmente en los géneros de la música sinfónica y de cámara-instrumental, lo cual tenía su reflejo negativo». De la ponencia de D. Shostakovich. *Primera asamblea de los compositores soviéticos*. (Reporte estenográfico) (ruso), Moscú, 1948. pág. 343.

11. «Basta para entender las sinfonías leer los diarios; las sinfonías con temas filosóficos no son verdaderas, pues cubren detrás de la conciencia profunda un aburrido y subjetivo acabado intelectual». De la ponencia del Secretario General de la Unión de los Compositores Soviéticos T. Hrennikov. *Primera asamblea de los compositores soviéticos*. (reporte estenográfico) (ruso), Moscú, 1948. pág. 43

12. «...La primera que tomó la palabra fue N. Shahnazarova, en este tiempo ya una crítica brillante y respetable (...) el segundo, el musicólogo armenio G. Geodakyan (...) a esta opinión se sumó el famoso compositor Sergei Slonimski (...) como resultado la ponencia de T. N. Hrennikov en la prensa apareció sin critica de la sinfonía. Recordando estos días, Geodakyan notaba: "…todos sufrimos (...) Pero menos Fred (así llamaban a Avet Terterian sus amigos – R.T.). Él entendía, que de este escándalo inició su verdadera gloria …"». Ruhkyan M. *Avet Terterian-Arte y vida* (ruso), Ereván 2002, pág. 42-43

fenómeno del Teatro en Taganka con Visotski y Lubimov, el financiamiento de las películas de Tarkovski, prohibidas en el territorio de la URSS, la apertura, por iniciativa de Henri Igityan, crítico de arte, del Museo de Arte Contemporáneo en Armenia, que por escasos días coincidió con la ofendida dispersión de los pintores en Moscú... de inesperados conciertos... publicaciones...

Las prohibiciones y la condescendencia no eran entendibles, y a veces resultaban indescifrables, por ser ilógicas; se entrelazaban en las líneas de la vida cotidiana, reflejándose en el destino de los artistas. Casualmente recuerdo como a mi padre no le permitieron salir del país para asistir al estreno de su Sexta Sinfonía en Zagreb, la misma que unos años después, como un caso insólito, fue presentada en el escenario principal del Teatro Bolshoi en Moscú[13].

> «...cada sinfonía pareciera que tiene su propia sala, que faculta el impacto de la música. Tengo un recuerdo que posee un gran valor... —la interpretación de la Sexta Sinfonía en el Teatro Bolshoi, el suceso por sí mismo ya es único. Fue la primera y única vez que en la sala principal del Teatro sonó una sinfonía. Allí nunca se presentaban sinfonías— ni antes, ni después. La sinfonía muy bien armonizó con la sala. La escenografía y la iluminación fueron de la autoría de Valeri Levetal...
> También esta presentación tuvo una importancia relevante en mi vida por coincidir con el levantamiento del movimiento nacional en Armenia... El Teatro de la Ópera en Ereván se encontraba rodeado de tanques, mientras que en Moscú, en el escenario del principal Teatro de Rusia, en ese momento todavía capital de toda la Unión Soviética, un coro ruso cantaba letras del alfabeto armenio- esto me evidenció la fuerza de la música y del arte en general».

Fueron procesos incomprensibles y de confusión para quienes no vivieron en la época del feudalismo soviético: el juego entre la libertad y el régimen autoritario, entre el estancamiento y el progreso; exposiciones domésticas, casi en pleno Moscú, de pintores prohibidos; las fotocopias clandestinas de libros de Nietzsche y Solzhenitsyn, tratados de Steiner y Florenski —estos últimos siempre se encontraban en el escritorio de trabajo de mi padre.

Recuerdo un día en que tuve que saltar por la ventana desde el segundo piso, cuando la milicia o la KGB, rompieron la puerta del departamento, donde fue organizada una exposición prohibida; veladas en la cocina, lejos del teléfono intervenido y cerca del calor de los amigos; una especie de «*Hyde Park*», donde se discutía desde política hasta filosofía, desde los caminos del desarrollo del arte hasta los problemas cotidianos...

Un importante papel en las comunicaciones de la comunidad musical lo cumplían las «*Casas de la Creatividad*»[14], creadas por el régimen. En estos lugares se lograban verdaderas

13. El concierto tuvo lugar el 28 de Septiembre de 1998; director – A. Lazarev
14. Complejos residenciales, construidos en distintos regiones del país, que prestaban un lugar a los compositores para el trabajo creativo

amistades entre músicos de diversas nacionalidades, se forjaban grupos acérrimos, se presentaban obras que, sentenciadas por las autoridades soviéticas, tal vez nunca serian presentadas públicamente, de compositores no aceptados por el sistema; allá se encontraban los Grandes de la música del siglo XX, y allá en contacto con ellos crecía la juventud. Repetir allá lo hace un poco más poético: allá al abrigo de estos Grandes crecía y se inspiraba la nueva y joven generación de músicos, la juventud.

Siendo aún un niño viví un inolvidable deleite emocional, cuando tuve la suerte de acompañar a mi padre a una visita a Shostakovich, quien invitó a Avet Terterian con el fin de conocer su primer gran opus: la ópera *El Anillo del Fuego*. Externamente tranquilo, internamente siempre tenso, como era evidente por su manera de hablar entrecortada y un rápido movimiento de dedos que corrían por su mentón; Dmitri Dmitrievich, con gran respeto y atención escuchaba el nuevo mundo musical del todavía poco conocido compositor[15].

> [16] «Recuerdo, cuando por pedido de Shostakovich le mostraba mi ópera. Dmitri Dmitrievich me dijo: "¿Qué opina Usted si apagamos la luz?". Él escuchaba la ópera en medio de una tenue penumbra, sólo el claro de luna iluminaba la habitación de la casa de Dilijan, (. . .) la luz artificial le incomodaba! Porque él —genio como compositor y como oyente— indudablemente podía ver los rayos sonoros, la luminosidad de la música».

Después del primer acto, por respeto al gran Maestro, cuya salud ya no se encontraba en óptimas condiciones, mi padre le propuso hacer un intervalo (la ópera dura más de dos horas); sin embargo, Shostakovich decidió escucharla hasta el final, no quería interrumpir la mágica atmósfera musical. Como un testimonio de la sinceridad de las cálidas palabras manifestadas por Shostakovich en esa noche, podemos referirnos a las memorias de su mejor amigo Mechislav Vineberg, publicadas años después: «A finales de los años 60, Dmitri Dmitrievich Shostakovich, se expresaba con muy buenas y afectuosas palabras, sobre el extraordinario y único estilo de Avet (Terterian –R.T), al conocer su ópera *El Anillo del Fuego*[17].

Con un poco de celos, pero con mucho interés, observaba el crecimiento creativo de Terterian, otro Grande de la música Soviética: Aram Khachaturian. Muy amigo de nuestra familia: mi abuelo materno Georgi Tigranov, egresado y profesor del Conservatorio de San Petersburgo y fundador de la Escuela de Musicología Contemporánea Armenia, fue uno

15. «... mis piernas todavía me llevan, pero peor que un año atrás. La mano derecha empeoró notablemente su habilidad para el trabajo. En Dilijan, Avet Terterian me hizo conocer algunas de sus obras. Él, como me parece, es muy talentoso. No tenía otros encuentros con esas obras desconocidas. Sin embargo, escuché un disco con grabaciones de los *Conciertos pasa saxofón* de E. Oganesian y A. Glazunov. Oganesian me gustó. El concierto de Glazunov es malo hasta las lágrimas...» de una carta a Isaac Glickman, de 22 de julio de 1969, Moscú. Citado por el libro: *Carta a un Amigo* (redacción y comentarios de A.D. Glickman). Moscú, San Petersburgo 1993. pág. 260.
16. La casa de creatividad de los compositores «Dilijan» se encuentra en distancia de cien kilómetros desde Ereván, capital de Armenia.
17. Terterian R. *Avet Terterian*. Edición citada. pág. 260.

de los primeros investigadores de la música y la bibliografía de Khachaturian, a quien le gustaba llamar el «Rubens de la música Armenia»; mi madre, Irina Tigranova, le dedicó el libro «Las Imágenes Liricas en la Música de A. Khachaturian»; durante el proceso de preparación de la publicación, ella muchas veces visitaba el departamento del reconocido compositor clásico de la música Soviética y frecuentemente le acompañaba. A pesar de toda su buena predisposición, Khachaturian no podía aceptar en su totalidad el nuevo mundo musical de Terterian; después de asistir a los estrenos de su Primera y Segunda Sinfonía, él consideraba que su música era demasiado audaz.

Los mundos musicales de estos dos magnánimos se diferenciaban, no sólo por su sonoridad original, sino también, por la plataforma estética, y ante todo por el acercamiento a los principios de lo nacional en su creatividad. El lenguaje musical de Khachaturian estaba basado en la riqueza del folklor cotidiano en brillante sonoridad orquestal, el cual le abrió el camino hacia el escenario y popularidad mundial, y el lenguaje de Terterian —que captura su origen en las profundas capas de la liturgia cristiana armenia, donde un sonido solitario, algunas veces reproducido por un instrumento folklórico, se cuida cauteloso en el contexto del tenso desarrollo orquestal. Ambos son excluyentes entre sí, como dos polos opuestos del mismo fenómeno.

> «El estreno de la Primera Sinfonía tuvo lugar en Ereván, en la sala de la Unión de Compositores. Al concierto asistió Aram Ilich Khachaturian, quien muy inquieto escuchaba la música. Como él mismo luego reconoció, se sintió confundido por la combinación del bajo con el órgano y todo el formato del ensamble instrumental. Permanentemente se levantaba de su asiento para ver: ¿Quién está tocando?
>
> El concierto de esa noche finalizó con una gran ovación, luego del cual Aram Ilich visitó nuestro apartamento. Ahí, en medio de la oscuridad el bajista ya no ejecutaba la Sinfonía, sino canciones populares, que tanto le gustaban a Khachaturian.
>
> Durante la conversación él hizo notar que para su entender el primer tema debería tener raíces nacionales armenias. Todos quedaron atónitos y en total silencio; uno de mis colegas dijo: «Aram Ilich, el primer tema es una cita litúrgica armenia, es puramente nacional!». Él se sintió muy confundido y desconcertado al advertir que no pudo reconocer la monodia. Lastimosamente, la música sacra armenia le fue desconocida a Khachaturian: él no tenía contacto con esta faceta cultural.
>
> [18] Recuerdo la atmósfera de bohemia que dominaba esa noche en nuestro apartamento, sobre lo que Aram Ilich escribió en una carta dirigida a mi esposa Irina».

Regresando al tema de la amistad que se constituía entre músicos de la misma generación provenientes de distintas repúblicas, hoy en día países independientes, es posible observar una posición estética cosmopolita que unía al grupo de compositores. Y no hablamos

18. «Querida Irina! (...) Saluda a Terterian. Hasta hoy me encuentro bajo la impresión de su obra audaz (...) Con respeto, Aram Khachaturian». De carta a Irina Tigranova, de 21 de mayo de 1970, Moscú, Terterian R. *Avet Terterian*. Edición citada. pág. 109.

sobre una unificación estilística —el lenguaje musical de cada uno es único, original y extremadamente individual—, sino sobre la tendencia general de la aspiración a la creatividad, que inverso/contrapuesto a la ideología gubernamental confirmaba un acercamiento sin compromisos, defendía un nuevo pensamiento musical, que no estaba encerrado en los límites de lo permitido, al contrario, estaba abierto frente a las más progresistas tendencias del arte contemporáneo. Según la propaganda oficial del régimen, el país vivía en una tranquilidad partidaria ideológica, imaginativa y narcisista, sin embargo, allí nacía un nuevo universo sonoro, que rompía las fronteras políticas del pensamiento europeo entre oriente y occidente, que en los años de la guerra fría llevaba un mensaje sobre la inclinación a los criterios de los valores de la cultura mundial.

> «Con respecto a mi creatividad no hubo cambios (después de la caída de la URSS-R.T.), porque yo nunca me sentí un compositor soviético, y no entendía qué es «música soviética» o ser un «compositor soviético». Sabía, y sé, qué es el Compositor, y qué es la Música. Nadie pudo comprender la idea del «realismo socialista» y esto puede que sea algo absurdo. Lo que soy, siempre he sido; no existió ningún tipo de transformación en mi ser, para mí nada cambio. Sinceramente me dan lástima los compositores que fueron servidores del sistema y hoy, cuando despertaron, entendieron que no tienen música, porque todo lo que ellos crearon no fue dirigido a Dios, sino a la lisonja del partido y el socialismo. Racionalmente, un día toda esta paradoja terminó y esas obras simplemente no le interesan a nadie».

La posición creativa y la unidad de sus metas, tornaban las relaciones de compañerismo de un grupo de compositores en el criterio más importante de la verdad de su camino, y el apoyo incondicional por parte de sus compañeros garantizaban el éxito.

> «Schnitke, Sonya Gubaidulina, Kancheli, Silvestrov, sin depender del lugar donde viven y la ciudadanía — son mis amigos (. . .) Exactamente en el momento en que puse el último punto en la partitura y concluí la Sinfonía (Tercera- R.T.), alguien tocó el timbre. En la puerta de mi casa en Dilijan estaba parado Giya Kancheli. Puede ser que si nos hubiésemos puesto de acuerdo con anterioridad, no podríamos haber coincidido con tanta exactitud. «¡Giya, recién acabo de terminar la sinfonía!» (. . .) Fue al primero que le mostré la partitura. Él se fue ese mismo día; tuve la sensación de que su visita se conectó con la realización de mi obra.
> Era imposible que llegando a Moscú no visitara a Alfred Schnitke: «¿Traes una nueva obra?», de inmediato preguntaba él. Y no había caso de no escuchar la suya. No hace mucho que en Berlín me encontré con Arvo Pärt, un amigo muy querido. Lo primero que escuché de él fue: «¡Dame la música!», no quise llevar conmigo la grabación de mi última obra, tampoco sabía que mi esposa tenía el CD de la Octava Sinfonía interpretada por la orquesta sinfónica de Saratov, bajo la dirección de Murad Annamamedov (...) Recuerdo con que atención escuchaba la Sinfonía y cuando termino la música él dijo «¿Cómo podías vivir con esto?»

Sobre el trato deferente que demostraban los amigos frente a la música de Terterian, hablan algunas expresiones publicadas en distintos años, las cuales conviene citar en el contexto del presente relato. Estas son palabras emitidas por Sonya Gubaidulina: «Cada nueva obra de Terterian produce un impacto impresionante y se introduce al mundo como una gran revelación. Esto siempre es un acontecimiento histórico en la vida musical de nuestro país y del mundo. Para mí, el encuentro con la música de Terterian significa una muy fuerte sobrevivencia, una experiencia rica en la incursión a otro tiempo, en otro espacio. ¿Cómo llega a esto él? ¿Cómo podemos explicar una influencia tan fuerte? Me parece que la cualidad más importante de este artista es su capacidad de evocar la sonoridad viva, perceptible a las esferas gigantes del alma humana. La valentía, proveniente de la certeza de que el camino al subconsciente pasa por la vía al superconsciente»[19].

La expresión lacónica de Giya Kancheli: «... Él ha comprendido, completamente a su manera, antiguas capas de la cultura armenia. Estos estratos orgánicamente incluidos en los conceptos construidos por Terterian obtuvieron un significado internacional comprendido por toda la humanidad»[20].

Las evocaciones publicadas, después del prematuro fallecimiento de Avet Terterian, un día antes de la apertura del festival de la música en Ekaterimburgo, pertenecientes a Arvo Pärt:

[21] «Siempre recuerdo a Avet (Terterian) así como lo vi en Berlín, un poco antes de su fallecimiento. Él estaba sentado, en un estado de alguna incertidumbre, como en un «*auftact*» suspendido en el tiempo, sin continuidad. Había algo especial en su apariencia; en ese instante me pareció como si le faltara la «coda». Una semana después me llegó la triste noticia. Él se fue muy pronto y demasiado rápido. Desde ese momento no me abandona un doble sentido: por una parte, nunca voy a saber, qué estaba madurando en su alma en ese momento, y por otra, está claro que obtuvo la coda faltante. Y esa coda es el gigantesco, y hasta puedo decir, monumental trabajo creativo de toda su vida, sobre el cual es posible expresar con seguridad: se ha realizado».

La nueva música, a pesar de las prohibiciones, o más precisamente, del silencio alrededor de su existencia misma, de ninguna manera fue un fenómeno pasivo en la vida cultural soviética. Ella ambicionaba a encontrar su público, a través de infrecuentes conciertos, audiciones en grupos de amigos íntimos, cine y teatro, siempre y cuando los directores artísticos utilizaran fragmentos musicales en (no demasiado contradictorias a la ideología oficial) puestas escénicas. Y encontró su público en una parte de la sociedad que siempre mantuvo un razonamiento independiente, antípoda a los absurdos argumentos diseñados y a la masiva publicidad difundida por un incoherente pensamiento gubernamental.

19. Terterian R. *Avet Terterian*. Edición citada. pág. 84.
20. Terterian R. *Avet Terterian*. Edición citada. pág. 88.
21. *Misterios de los Elegidos*. (Festival en homenaje de Avet Terterian). Folleto.- Ekaterimburgo 1999 г. pág. 6.

Como un hecho importantísimo y transformante para la vida del compositor, podemos destacar la presentación de la Segunda Sinfonía en el festival «Primavera Transcaucásica», en el año 1974, en Tiblisi, donde se reunieron los más prestigiosos editores y gestores musicales de toda Europa, tanto oriental como occidental, gracias a la actividad del musicólogo georgiano G. Ordjonikidze, quizás en virtud de una ya notable indulgencia del centro del régimen durante la parálisis económica y política.

La presentación de esta obra, no tradicional por su lenguaje (una rica utilización de combinaciones tímbricas, el coro que habla, largos «ostinatos» rítmicos) y por la forma misma del ciclo sinfónico (es suficiente mencionar que el segundo movimiento, céntrico en el aspecto del contenido semántico de la obra, es un monólogo vocal, construido en base de un corto motivo, interpretado en el verdadero estilo folklórico de canto no temperado, en el encuadramiento del desarrollo intenso de la orquesta de las primera y tercera partes) no presagiaba nada bueno. Sobre la sinfonía discutían especialistas y aquí… una sala de tres mil butacas, repleta con gente a quienes difícilmente se puede llamar aficionados al arte contemporáneo, obreros trasladados de fábricas de la ciudad, con la promesa engañosa de un concierto de música de rock.

El rumor del grandísimo auditorio acompaña los golpes solitarios del LEGNO del inicio de la Sinfonía, sin embargo, cerca de la mitad del primer movimiento los oyentes han quedado inmóviles, capturados por la música que llama a enmudecer, el monólogo del solista se escucha en un silencio sepulcral. Al finalizar la obra —obedeciendo a una orden misteriosa— el auditorio se ha puesto de pie y las extensas ovaciones han quebrantado el silencio… forzadamente se levantan de sus asientos, los burócratas de la música, quienes con una mueca contrariada se suman a los aplausos… simultáneamente los amigos se regocijan de una victoria que cada uno de ellos siente como propia, de la nueva música en general….

Años después el compositor Boris Tischenko recuerda: «…la sinfonía tan imponente me ha estremecido de tal forma que sin querer infringí el protocolo y sin haber esperado que finalice me he desprendido del asiento, para dar un emotivo beso al excepcional autor. Esta impresión ha dejado una huella en mí ser para toda la vida»[22].

La música resultó la gran triunfadora en esta absurda batalla: los intentos de crítica sufrieron una decepción, a su vez el dogmático sistema soviético de valores tuvo que someterse a correcciones, con mucha dificultad, aceptando el nuevo y extraordinario mundo sonoro como un fenómeno convincente y de gran valor artístico. El ocultamiento de la música de Terterian se hacía embarazoso, y a pesar de todas las diligencias refinadas para aislar al compositor de contactos internacionales —como ocurrió en cierta ocasión en que despidieron a un importante empresario de Occidente desde el mismo aeropuerto al que llegó con una curiosa frase: «¡Terterian no habla con desconocidos!»— su música provocó un gran interés en el exterior y debieron abrir un poco la Cortina de Hierro.

22. Terterian R. *Avet Terterian*. Edición citada. pág. 86

Tras la Segunda, la Sinfonía siguiente produjo un éxito no menor a la anterior. En la Tercera, publicitada por su ritualismo, por primera vez comienzan a oírse los instrumentos armenios de folklor: el DUDUK, sagrado por su intimidad, y la ZURNA[23], con su chillido llamando a una danza cósmica universal, los cuales muy naturalmente se unieron a la incandescencia intensa de la sonoridad de la gran orquesta sinfónica. En el centro de la concepción sustancial de la obra, la misma vetusta cuestión de siempre: la vida y la muerte, resuelta en («injustificado por todo el proceso de los acontecimientos») el jubilo subrayado.

> [24] «Insano, insano mundo» de la tercera parte... aquí hay un poco de triunfo y domina una atmósfera de baile cósmico. "Esto es el baile insano" —si hablamos con palabras de Charents. Está presente algún poder desenfrenado, el cual es imposible de parar, precepto espantoso del tiempo, que domina todo, que todo lo absorbe, crea y destruye... En la tercera parte hay algo de la histeria de nuestro siglo, en la unidad en la unificación del pasado, presente y futuro. Y de repente, nuevamente la "salida" a mayor, parece que el triunfo es firme y quizás uno puede sentir alegría allí, pero personalmente no creo en ello. Aunque el mayor se corrobore esencialmente no hay alegría en el absurdo, se vislumbra un vacio.
>
> Golpean los platillos y parece que ellos desprenden alegría, pero no se puede percibir claramente por qué. Hay algo falso a propósito ahí. Y no es por casualidad que en la ruptura de la culminación, otra vez aparecen reminiscencias del "diálogo" entre los trombones y del monólogo del Duduk. Esto brinda a la gente un tiempo para comprender la verdad de la existencia, la idea de la vida y la muerte...»

Profundamente filosófica y a su vez, agudamente expresiva, la música conquistó una importante audiencia, habiendo transformado la Tercera Sinfonía en una de las más populares obras del compositor... inmediatamente después de su creación fue presentada en muchas grandes ciudades de la Unión Soviética[25] y en el exterior, obteniendo el Premio Estatal de Armenia.

El lenguaje musical alcanzado y perfilado en los primeros años de la década de los 70 constituyó la base de la creación y las obras posteriores, extremadamente parecidas entre sí en el sentido de la unidad estilística, en el contexto de todo el legado creador de Terterian, e infinitamente distintas por la concepción, el contenido espiritual y la afección emocional. Esto se percibe en la segunda opera «*Das Beben*»[26], compuesta en alemán y puesta en escena

23. Duduk y Zurna instrumentos musicales armenios folclóricos de viento, de madera.
24. Egishe Charents —poeta armenio del siglo XX. Textos de sus poemas fueron utilizados por Terterian en la opera *Anillo del fuego* (1967 г.)
25. «La siguiente interpretación de la Tercera sinfonía en abril de 1978 en Tallin (Estonia) fue importante porque en la sala estaba presente el ya bien conocido compositor Arvo Pärt, de quien Avet valoraba mucho su música. Esta relación era mutua, y sentían uno en el otro la energía de conquistadores audaces, unidos por el destino, la fe y el talento en un casta de una alta espiritualidad. Lo hecho por Pärt fue una sorpresa para Avet y todos los presentes: él se arrodilló frente a Terterian, de esta manera reconociendo su liderazgo en público de manera abierta"» Ruhkyan M. *Avet Terterian-Arte y vida* (ruso), Ereván 2002, pág. 86.
26. «El temblor».

en teatros de Múnich[27] y Ereván, post mortem del compositor. El ballet *Los Monólogos de Ricardo*, inspirada en la tragedia de Shakespeare *Ricardo III*. El segundo cuarteto de cuerdas, creado por encargo de la editorial «Shirmer», para el ensamble estadounidense «Cronos Quartet». Y por supuesto, las sinfonías, el género preferido del compositor. Entre ellas la Cuarta; sagrada, solamente para elegidos, «el sermón» puede ser motivo de meditación, que permite escaparse de la rotación de acontecimientos vitales en la aspiración a la autoconciencia.

Es la Quinta Sinfonía, meditativa y a su vez abierta para el público, en la unidad de las potentes comprensiones dinámicas y la sonoridad penetrante de la KEMANCHA[28], la que a veces captura todo el espacio acústico, obra que expresa la idea del «acercamiento de los millones»...

La concepción «del tiempo inmóvil» de la eternidad, como unificación del comienzo y del fin, de la Sexta Sinfonía, donde la idea compositiva de la independencia de los mundos exterior e interior, se presenta como el principio evidente del pensamiento creativo y a nivel de los medios de la expresión musical, es subrayado por la combinación de la sonoridad viva con la reproducción de los fonogramas preparados. . .

La bondad y el amor, como sí mismos, «crucificados» en el crujido del naufragio del universo de la Séptima Sinfonía, tal vez más sabia en su narración, no impulsa ni la alegría ni el dolor de los acontecimientos reales; en ella, la muerte, después de siglos privados de las lágrimas de la pérdida (la idea es que durante los años las lágrimas se secaron y hoy no tiene ninguna; en ella, el nacimiento no ha provocado la pasión por la vida nueva) está «parada» entre los que perecen y los que nacen, habiéndose levantado un poco sobre los problemas triviales, gracias a la sabiduría de la percepción del infinito entre pasado y futuro. . .

Y, por último, la Octava Sinfonía, apocalíptica, con su tieso lenguaje musical, con la dramaturgia musical «invertida» donde las etapas del proceso de formación, en los dos casos comienzan en el punto más elevado de la culminación, con los «gemidos» condenados por el *ostinato* de las construcciones textuales; en ella están presentes las armonías mayores, tan típicas de Terterian; sin embargo, en el contexto de la idea de una gran catástrofe, inestables en la afirmación de los principios vitales, conocidos leitmotiv deformados por «las resoluciones» descendentes, los episodios del grotesco melódico y tímbrico y, al fin como desenlace, el pulso métrico que quiebra la eternidad terriblemente, monótono, midiendo el tiempo irreversible. . .

El activo proceso creativo fue acompañado por el creciente reconocimiento de la música de Avet Terterian en Europa, sus obras fueron presentadas en Chequia, Polonia, Yugoslavia, Inglaterra, Finlandia, Noruega y, por supuesto, en Alemania, donde el interés por la música del compositor armenio es especialmente extraordinario desde el tiempo en que fue puesta

27. En 2003, este espectáculo ganó la «Estrella de Oro», y en diciembre de 2004, el premio teatral internacional Wolf Ebermann.
28. *Kemancha* —instrumento musical armenio folclórico de cuerda y arco.

en escena, en la ciudad de Halle, su opera prima *Anillo del Fuego*, en 1977[29]. En la ex Unión Soviética, la conocieron gracias a la actividad destacada de directores como Genadi Rozdestvenski, David Hanjan, Alexander Lazarev, Jansung Kahidze, Murad Anamamedov, Oleg Yachenko, Valeri Georgiev y tantos otros promovedores activos del nuevo movimiento musical.

> «Siempre estoy diciendo que la superación de retos es la parte más desafiante de mi profesión. Es una de las condiciones: ser capaz de franquear enormes obstáculos. Lo hemos hecho. Ha llegado el tiempo de recibir algunos honores. Pero en este momento cayó el imperio...»

La incompatibilidad de dos mundos... tal vez haya sido el único punto de coexistencia la entrega del título de la dignidad, el más alto del Estado soviético, «El Artista del Pueblo de la URSS», que por días ha coincidido con la caída del imperio socialista[30].

¿Cuál es el fenómeno de la música de Avet Terterian? Esta pregunta es inexplicable de la misma manera que no hay respuesta exacta para expresar qué es la música en general. A su música el compositor mismo la llamaba «*el camino*», camino hacia Dios. Y estoy seguro, este camino todavía le espera a la humanidad. La obra de Terterian es espiritual en la aspiración a Dios, es profundamente humana, dirigida al hombre no caído, no humillado por el miedo, sino ennoblecido por la fe... al hombre solitario y creativo, semejante al mismo Creador, sobre cuya personalidad Zaratustra diría: «Quiero a quien anhela a crear lo más elevado de sí mismo y por lo tanto muere».

¿Cuál es la base de la música de Terterian? Ante todo, el concepto filosófico que une el Este y Occidente, que lleva en sí mismo, no tanto la asimilación de ideas del orientalismo (filosóficas o musicales) o del occidentalismo (como trayectoria del desarrollo de la música académica por sí), sino la expresión particular del nacionalismo, el espíritu de Armenia, que por siglos ha vivido en el límite, donde se juntan los dos mundos.

> «Pienso que la humanidad debe aspirar, si no a la universalidad de la fe —en esto nadie tiene derecho a imponer—, entonces por lo menos a una conciencia común, que puede absorber absolutamente todo (...) en todas mis sinfonías hay una clara expresión de la unión de los principios del cristianismo y el budismo. Combinación completamente única, pero diría que para mí, "única" significa natural... varios elementos desde los rituales de la iglesia y del templo intervinieron, y sin embargo, son fusionados en la unidad y por lo tanto es difícil de distinguir entre unos de otros. Esencialmente, esto es la idea del todo y la nada...»

29. «Esta obra interesante se distingue por la sencillez y claridad de la expresión musical, y su brillante interpretación provocó largos e interminables aplausos del público presente en el estreno». U. Hermann, «Afectuoso teatro musical realista» (alemán) Diario: *LDZ*, Berlin, 1977, 10 de noviembre.

30. El decreto de la condecoración a Avet Terterian fue firmado por M. Gorbachev, el jefe del Estado soviético, el 20 de diciembre del año 1991. El 26 de diciembre del mismo año, en la sesión de la cámara alta del Consejo Superior de la URSS tuvo lugar la declaración sobre la terminación de la existencia de la URSS.

El concepto filosófico en las obras se encarna en el acceso excepcional al modo de tratar el tiempo musical y el espacio. La música se desenvuelve como si existiese fuera del tiempo real.

> «Para mí no existe el Tiempo, en el razonamiento convencional, como medida de tiempo. Es infinito, y no sé que es el Tiempo (...) se pierde la cordura habitual del tiempo, o mejor dicho, dejamos de medir el tiempo».

En el aspecto de la composición esto es alcanzado por el uso del criterio del desarrollo motívico no contrastante, por la construcción de estructuras irregulares. Aquí podemos diferir los estratos sonoros suspendidos, largos ostinatos, que crean la inercia que embota la sensación del tiempo real, preparando la inclusión del ritmo, fórmula uniforme que propone una nueva medida de la lectura temporal.

El espacio musical contiene varios estratos sonoros, que contribuyen a la coexistencia simultánea de capas autosuficientes y extremadamente individualizadas del desarrollo de los motivos y timbres de carácter aleatorio.

> «... Personalmente siento el espacio en el desarrollo musical mismo. La diferenciación entre los sonidos distantes y cercanos es esencial para mí. La altura del sonido también es un fenómeno espacial: ritmo, timbre, dinámica, y la estructura de los acordes; todos estos influyen en la percepción y crean la impresión psicológica de volumen, llanura y distancia. Algunas veces parece que la música se desvanece y luego vuelve a nosotros otra vez...»

Constituyen la idea de la percepción de la música y los métodos de la escritura orquestal, que toman en consideración la distribución escénica de los instrumentos, el cálculo de los rasgos acústicos, y el uso de los fonogramas preparados y la búsqueda de la creación de un teatro instrumental[31], que se observa más claramente en las obras de géneros de ópera y de ballet. Terterian es absolutamente libre en la elección de medios y técnicas de la escritura compositiva.

> «Si hoy, un compositor se limita en el uso de un sistema concreto de organización del material sonoro, obtiene como resultado la reticencia de su autoexpresión (...) todo se determina con un acuerdo con el concepto, si hay necesidad, podemos usar una triada o un "*claster*" y no hay lugar para discusión. Armonía o dodecafonía, homofonía o polifonía: todo vive en la memoria colectiva, y todo puede ser usado en caso de necesidad extrema, cuando es justificado por la idea de la composición, por su contenido».

31. «Casi todos los instrumentos están sacados al escenario, los músicos de la orquesta se convierten en co-participantes de la actuación; oculto se queda únicamente el grupo de cuerdas: si pudiera encontrar cómo cambiar las cuerdas, cerraría el foso orquestal. En esto se expresa mi aspiración a la verdad en el arte». Terterian, R. *Conversaciones con el compositor Avet Terterian*. Edición citada. pág. 172.

En su música, prevalecen distintos —desde la aleatoria hasta el dodecafonismo, desde los sistemas modales hasta la micro-cromática— los métodos de la organización del material musical al nivel del lenguaje; sin embargo, como el factor constructivo más relevante, es posible distinguir el pensamiento tímbrico muy especial. El compositor libremente utiliza las construcciones armoniosas tonales y los timbres de los instrumentos folklóricos, no convencionales, en la música sinfónica, y se podrían considerar extraños al mundo sonoro propuesto; no obstante, todos los elementos se insertan orgánicamente en el proceso del desarrollo musical, a través de emplearlos como símbolos históricos o de estilos antiguos, con fuerza, incrustados en nuestra conciencia. Factores externos a la organización del material musical, sin duda, en cierto modo explican algunos elementos del estilo artístico del compositor; con todo, sus fuentes más profundas están escondidas en la estética de Avet Terterian, en su forma de tratar al sonido; solitario, y a la vez colmado con la vida de un movimiento interno espiritual.

> «El sonido es una sinfonía entera… él te afecta y te lleva a estados diferentes, dentro de él es posible imaginar todo el mundo, en el microcosmos de su estructura podemos ver el universo entero. Hoy esto parece algún delirio, idea sediciosa, pero tal vez un día la música alcanzará el punto cuando, de partículas de un solo tono sea posible crear composiciones enteras. Es decir, un futuro hombre, quizás, será más receptivo a las millonésimas partes de un sonido».

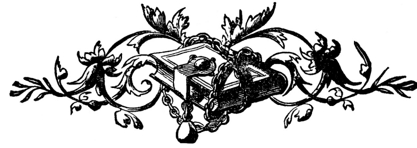
El manejo del sonido —como natural en su individualidad e infinito en su continuidad, que fusiona en algo entero el pasado y el futuro— lleva a una extrema limitación en la construcción de los motivos, a los largos pedales sonoros, a la estática del movimiento creciente, al considerar el silencio no como una quietud en desarrollo, sino como un elemento activo del lenguaje artístico, en fin, a la comprensión del devenir de la idea musical a modo de separación y descubrimiento de las energías internas de un sonido único. En la perspectiva del movimiento musical es su causa primordial, una base de la construcción de un sistema de las imágenes sonoras, en el aspecto del contenido.

> «Y si aceptamos la idea de R. Steiner, quien escribe en su libro «Sobre los tonos musicales», que cada época, cada gran civilización tiene su intervalo (es decir, intervalo puro), nuestro siglo aspira al intervalo de prima, al absoluto, al sonido».

La aspiración al intervalo de prima, esto no sólo es la explicación del principio compositivo de la música de Terterian, sino también la expresión figurada de su visión sobre la creatividad, donde en un punto único y absoluto se unen dos caminos que conducen desde lo divino hacia lo terrenal, del pasado al futuro, en el que se unen la vertical y la horizontal del pensamiento humano, formando una cruz, a la manera del símbolo de nuestra fe, que se ha enarbolado excelsa sobre el caos de todo lo que es cotidiano y transitivo.

La música aspira a un sonido único, el cual transita hacia el gran silencio cósmico, creando la ultima e inconclusa Sinfonía de la Eternidad.

Avet Terterian y el tiempo. *La época*… *La vida*… *La música sonora*… Y también, la interpretación de la categoría del *tiempo*, como el futuro cargado por la fe en la música del genio, que le concede la inmortalidad.



DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica
INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

Información del Autor | Author Affiliations

Nombre y Apellidos: Rubén Terterian
Cargo o Puesto: Vicerrector y Profesor
Afiliación y Dirección Institucional: Departamento de Historia de la Música
Conservatorio Estatal «Komitas» de Yerevan
1a Sayat-Nova Str.
Ereván, 0001, Armenia.
Grado Académico : Doctor en Ciencias del Arte [≈PhD]
Afiliación Institucional: Instituto Estatal de Investigaciones Científicas de Arte
Email: rubenterterian@terterian.org

Información del Trabajo | Work Details

Nombre del Trabajo: La sinfonía del gran silencio: Avet Terterian y su tiempo
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 2, pp. 39-55.
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: (✉) boletin@disputatio.eu
web site: www.disputatio.eu

Nota Editorial | Editorial Note

Tipo de trabajo: Artículo. Original
Reeditado de Ninguno

Separata: No
ISBN: No

Disputatio. Philosophical Research Bulletin, Vol.1 No. 2, Dec. 2012, pp. 56-76
www.disputatio.eu | ISSN: 2254-0601 | Salamanca-Madrid

La retórica y el arte de fomentar la virtud desde la elocuencia en el discurso de los humanistas hispanos del siglo XV

Rhetoric and the art of fostering virtue from eloquence in the discourse of the Hispanic humanists of the XV century

Jorge Roaro

Recibido: *29-Agosto-2012* | Aceptado: *22-Octubre-2012* | Publicado: *29-Octubre-2012*

Resumen: Este artículo analiza brevemente el papel que la Retórica jugó durante el Renacimiento español para fomentar los valores humanistas, y en particular, la idea de que la enseñanza de la virtud era posible mediante un lenguaje adecuado, el lenguaje de la retórica cívica inspirada en los Clásicos greco-romanos, para hacer surgir una conciencia ciudadana en el pueblo. Se presentan algunos ejemplos sobresalientes de autores renacentistas españoles que por medio de sus ensayos, poesía o relatos históricos desarrollaron esta idea desde una perspectiva claramente humanista.
Palabras clave: Retórica · Renacimiento español · Humanismo · Siglos XV · Virtudes morales · *Paideia*.

Abstract: This article analyzes briefly the role that Rhetoric played during the Spanish Renaissance to nurture humanist values, and particularly, the idea that it is possible to teach and learn to be virtuous by means of an appropriate language; that is, the language of Civic Rhetoric inspired on the Greek and Latin Classical authors, in order to create a citizen conscience on the people. Some outstanding examples of authors from the Spanish Renaissance are presented, and it is explained the way they developed a clearly humanist perspective through their essays, poetry and historical writings.
Key words: Rhetoric · Spanish Renaissance · Humanism · Centuries XV · Moral virtues · *Paideia*.

J. Roaro
Universidad de Salamanca, España
email: jorge.roaro@gmail.com

ARTÍCULO

La retórica y el arte de fomentar la virtud desde la elocuencia en el discurso de los humanistas hispanos del siglo XV

Jorge Roaro

La filología, en tanto una forma específica del conocimiento sistemático de las ciencias modernas, nació en el siglo XV con un descubrimiento por lo demás notable por los efectos que causaría en la historia de las ideas y en el pensamiento filosófico, artístico y literario de los siguientes siglos. Este descubrimiento no fue otra cosa que el entender que la manera en que se dice una cosa —es decir, su forma— influye directamente en el contenido.

Ciertamente, este descubrimiento abrió los ojos y la sensibilidad de muchos sabios y eruditos renacentistas, quienes tenían muy presente todo aquello que les repelía del lenguaje lamentable de la Escolástica medieval (los escolásticos consideraban que la forma y el contenido del discurso eran dos elementos totalmente separados e independientes uno del otro, y por consiguiente, incapaces de ejercer influencia recíproca entre ellos; por lo tanto, al importarles exclusivamente el contenido, daban por un hecho que la forma era algo intrascendente, y así habían descuidado el estilo literario de sus escritos hasta volverlos prácticamente ininteligibles para cualquiera, con excepción de los iniciados), pero no fue la primera vez que a los escritores les preocupó la calidad literaria con la que plasmaban sus ideas en la página escrita: los antiguos griegos y romanos, obviamente, ya habían meditado bastante sobre este asunto, y habían creado el arte de la *retórica*, a la que habían dotado de reglas precisas y objetivos loables. En el mundo clásico, el papel de la retórica está ligado antes que nada al poder persuasivo de la oratoria de los políticos que tenían que convencer a sus oyentes de que apoyaran una causa o rechazaran otra; sólo en un segundo momento, y en una forma derivativa de lo anterior, la retórica tenía también la función de estructurar por medio de reglas claras el sentido y forma del discurso escrito. La palabra latina *rhetor*, de hecho, designaba tanto al orador público que hacía discursos como al político que trabajaba por el bien de la ciudad desde su cargo en el gobierno: el que esta palabra abarque ambos conceptos es una muestra clara de que los antiguos griegos y latinos concebían la política como una actividad social que consiste en lograr acuerdos entre las personas para poder encausar sus acciones hacia el conseguimiento del bienestar común que beneficie a toda la sociedad, y que ese acuerdo entre muchos sólo es conseguible por medio del convencimiento que se logra desde el lenguaje de la razón, que el buen político sabe emplear eficazmente en sus discursos públicos, desde la oratoria primero y después desde sus escritos, para mover a sus conciudadanos a la acción concreta. Para la cultura greco-romana, un político sin capacidades oratorias era una nulidad, pues sería incapaz de convencer a nadie para lograr los acuerdos necesarios para desarrollar la actividad política misma; del mismo modo, un

Disputatio (2012) 1-2: pp. 56-76

orador sin talento político ni metas sociales concretas no tendría ninguna razón de ser, al no poder usar su habilidad con el lenguaje en ninguna de las cosas para las que tenía sentido hablar públicamente.

Los grandes oradores del mundo helénico, como Pericles, Alcibíades o Demóstenes, se destacaron fundamentalmente como hombres de acción que pusieron sus dotes oratorias al servicio de la actividad política, como la forma más esencial de servir a su patria, a su *polis* ateniense, y a sus conciudadanos, en aras del bien común; sin embargo, fueron los filósofos, y no los oradores mismos, los que reflexionaron sobre el poder real de la oratoria y la capacidad discursiva de convencer a la gente para emprender acciones concretas, y con ello, para influir en el derrotero histórico de los pueblos y las sociedades; y entre los filósofos, sin duda fue Aristóteles quien mejor supo explicar el papel del discurso como guía de la acción política, además de establecer las reglas fundamentales que determinan la forma, el método y los objetivos de todo discurso, y el modo y las razones por las que puede convencernos de seguir o no ciertas ideas o de emprender unas acciones específicas y no otras diferentes, apelando a nuestros sentimientos tanto como a nuestra razón. Esta reflexión aristotélica constituyó, por lo tanto, la piedra fundacional de la ciencia de la retórica y de la capacidad de analizar racionalmente el poder creativo del lenguaje, y fue la fuente de la que siguieron bebiendo los filósofos interesados en el poder de la palabra en los siglos que siguieron. Los pensadores romanos, particularmente, constituyeron un ejemplo muy notable de la combinación de la habilidad misma del orador con la capacidad reflexiva del hombre de letras que sabe analizar el poder y los mecanismos de la oratoria. Así, Virgilio, Plutarco, Ovidio, Quintiliano, Tácito, y sobre todo, Cicerón, fueron todos ellos excelentes oradores capaces de elevar el lenguaje del discurso a sus mayores alturas, y a la vez, agudos observadores del funcionamiento del lenguaje, tanto en el sentido estrictamente gramatical, como en la reflexión sobre las consecuencias concretas de su uso en la poesía, la política o el discurso moral. Para la idea de la retórica como vehículo de educación moral y al mismo tiempo como guía cultural y herramienta política, las reflexiones de Cicerón resultaron tan influyentes para la posteridad como las de Aristóteles.

En la Edad Media, empero, el cultivo de la retórica fue abandonado por muchos siglos, y cuando finalmente fue recuperado, la retórica había quedado reducida a una disciplina muy menor en la enseñanza técnica que se impartía en las universidades medievales como mero complemento de las lecciones sobre Teología o Derecho que daban los grandes maestros, y que eran la piedra angular de la enseñanza cristiana. Desde esta perspectiva académica, la retórica no era nada más que un simple conjunto de reglas para construir armoniosamente los ornamentos del discurso, y por lo tanto, de entrada tenía una naturaleza frívola que resultaba casi incompatible con la gravedad de los asuntos tratados por los teólogos, o por los doctores de la ley. En los siglos XII y XIII, los siglos escolásticos por excelencia, se desarrolló un tipo de lenguaje muy particular del mundo intelectual que representaban las grandes universidades medievales como París, Oxford o Salamanca, y que ahora nosotros conocemos como el «lenguaje escolástico», dándole a esta designación un carácter abiertamente peyorativo. Desde luego, ese carácter negativo asociado con este término

es una creación de los humanistas del Renacimiento, que despreciaban enormemente el lenguaje de los escolásticos, y que nos han heredado a nosotros ese desprecio. ¿Cuál era el problema con el lenguaje escolástico? Que era un lenguaje tan excesivamente racionalista, que pasaba por alto, dejándolas fuera, las características más esenciales del espíritu humano, como la emotividad y los sentimientos, el amor por la palabra, el deseo de belleza y armonía, el interés por otras personas, y el gusto esencial y universalmente presente para toda la humanidad por la narración, por la capacidad de generar interés al saber narrar algo o contar bien una historia.

El lenguaje escolástico, en cambio, se había desarrollado desde la capacidad lingüística de abstraer generalizaciones desde lo particular, y había convertido la abstracción en su norma constante y esencial, hasta el grado de desaparecer todo lo circunstancial y particular de su discurso. Es decir, era un lenguaje racionalista que dejaba fuera toda la dimensión humana de las circunstancias particulares en que viven los hombres en su mundo propio. Y como todo lenguaje radicalmente racionalista, el discurso de los escolásticos equiparaba la expresión de las pasiones humanas y el deseo de belleza formal con una simple muestra de frivolidad y de falta de rigor expositivo. El resultado concreto que obtuvo esta manera de pensar fue el que normalmente obtienen todas las teorías que quieren alcanzar la máxima racionalidad y rigor a fuerza de suprimir los sentimientos y la búsqueda de la belleza formal: un lenguaje tedioso, árido en extremo, incapaz de despertar un verdadero interés en los lectores, y completamente desconectado de la experiencia cotidiana de la vida humana, tanto en lo emocional y psicológico de las pasiones individuales, como en lo ético y ejemplar para la vida social.

Además, los escolásticos suprimieron también la creatividad y originalidad argumental, al imponer un conocimiento sistemático que no valoraba en nada la innovación ni las aportaciones personales, y que se concentraba principalmente en el recurso de citar autoridades canónicas del pasado (normalmente los Padres de la Iglesia, o los filósofos clásicos ya cristianizados por la propia filosofía escolástica, como las versiones medievales que se manejaban de los textos de Platón y Aristóteles, interpretados por sus comentaristas árabes y cristianos, o los filósofos escolásticos ya consagrados, como Santo Tomás de Aquino), y en cambio, desalentaba las nuevas visiones, y sobre todo, aquellas que cuestionaban las posiciones canónicas o ya establecidas por la tradición de la Iglesia. Y como si todo esto no fuera lo suficientemente malo, además el tipo de debate académico que favorecían los catedráticos escolásticos se había vuelto tan burocrático, enredado y complejo, que ahora se concentraba en los detalles más artificiales y en los puntos argumentales más inútiles y obscuros para sostener o rechazar argumentos que ya muy poco, o nada, tenían que ver con la experiencia humana ni con los problemas del mundo real. El lenguaje artificioso, abstruso y radicalmente racionalista de los intelectuales que controlaban la academia medieval había hecho del discurso escolástico un lenguaje ininteligible para cualquiera que no fuera un iniciado, y aún para los iniciados era difícil mantener un interés vivo y real en los problemas incomprensibles a los que se dedicaba tanto tiempo académico.

En el siglo XIII se dejaron sentir las primeras y poderosas voces de inconformidad y rechazo ante el dominio de este tipo de lenguaje racionalista y deshumanizante, gracias a la sensibilidad poética y fuerza intelectual de pioneros del Renacimiento como Dante, Petrarca y Boccaccio, quienes fueron también los primeros pensadores medievales en hablar de la necesidad de recuperar los valores humanistas de la Antigüedad clásica, y en especial, la capacidad de la retórica y el arte para despertar lo mejor del espíritu humano y servir como una guía para educar a las personas y hacerlas moralmente mejores. Estas ideas, sin embargo, no tomaron verdadera madurez hasta el siglo XV, cuando se consolidó el primer movimiento humanista posterior a la Era Clásica, que justamente inauguró el período histórico que ahora conocemos como *Renacimiento*, al haber vuelto a resurgir en él algunos de los ideales más característicos del mundo antiguo.

El Renacimiento fue en realidad un período muy complejo y contradictorio, lleno de elementos dispares y opuestos, a medio camino entre la Edad Media y la Modernidad, que conservaba muchos de los prejuicios y atavismos del pasado medieval, pero que, sin embargo, se dejaba guiar por una forma indudablemente nueva de ver el mundo. Quizá el aspecto más decididamente innovador de la cultura renacentista, y el que más abiertamente rompía con los esquemas del pensamiento medieval, fue el de la movilidad vital que impulsó a muchos hombres del Renacimiento a buscar su propio camino en la vida, en oposición al inmovilismo medieval que marcaba un modo de vida estático y repetitivo, que sólo permitía a la gente seguir dócilmente el camino ya marcado por las generaciones anteriores y las tradiciones y costumbres de cada región. Este aspecto fundamental del mundo del Renacimiento estuvo presente desde muy pronto en España, en parte por la clara influencia que tuvo en las tierras ibéricas el pensamiento renacentista italiano, con el cual tuvo un temprano y duradero contacto, y en parte por el desarrollo de circunstancias muy específicas de la realidad española, como lo fue la vida guerrera que alimentó la Reconquista y la confrontación con los musulmanes. En cualquier caso, el final del siglo XV y la primera parte del XVI vieron en España uno de los mayores impulsos vitalistas para labrarse un destino propio que registra la historia, en un claro arranque de modernidad, al abandonar varios miles de campesinos, labradores, artesanos y trabajadores españoles sus antiguas vidas sedentarias, sus tierras y sus tradiciones medievales para hacerse su propio camino en el mundo, enlistándose en los ejércitos imperiales que marchaban sobre Italia o Flandes, o en las flotas que partían en los grandes viajes de exploración y comercio hacia los extremos del orbe, o, sobre todo, en la proeza de poblar y colonizar el Nuevo Mundo recién descubierto. Sin esta nueva forma de pensar y sin este individualismo moderno, nunca hubiera sido posible la consolidación de un Estado nacional en España, reemplazando a las pequeñas cortes feudales en permanente guerra unas con otras, ni mucho menos la formación de un Imperio global con rutas comerciales abarcando todos los continentes, ni la organización política y administrativa necesaria para sostener todo esto. Y, ciertamente, tampoco hubiera nacido, sin esa nueva mentalidad renacentista, la gran explosión artística y cultural de los siglos XVI y XVII, los dos Siglos de Oro de la creatividad intelectual española.

Pero, aunque esos siglos son indudablemente la era dorada de la cultura española, no hay que dejar de tener presente que su origen y fundamento se encuentra en el siglo XV, cuando apareció por primera vez el espíritu del Humanismo en España. Los gigantes de las letras y el pensamiento españoles, como Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Calderón de la Barca, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Vives, Gracián, Luis de León o Suárez no surgieron de pronto y sin más desde una mentalidad medieval, sino que son una consecuencia natural del Renacimiento español del siglo XV, sin cuyos filósofos y literatos humanistas, sencillamente no sería posible explicar ni entender el florecimiento posterior de la cultura y las letras españolas. El Humanismo en la España del siglo XV ha sido estudiado de una forma desigual, y aunque algunos de sus representantes más importantes son muy conocidos, como Antonio de Nebrija o el Marqués de Santillana, en general todavía no se ha valorado adecuadamente su enorme importancia histórica ni su aportación a la formación del espíritu de la cultura moderna en España. La presentación que ahora estoy haciendo estará centrada en sólo uno de estos aspectos característicos de los escritores humanistas españoles del siglo XV, pero que es, sin duda, uno de los puntos más relevantes para la cultura del humanismo: la convicción de que la retórica puede ser usada para educar y para volver a la gente mejores personas y mejores ciudadanos, enseñándoles a dominar sus pasiones más peligrosas, y desarrollando en cambio sus mejores sentimientos y virtudes.

Esta idea fue compartida por todos los humanistas renacentistas, independientemente de dónde fuesen originarios, aunque hay variaciones considerables en el grado de protagonismo que le concedían a la influencia directa de los modelos pedagógicos del paganismo clásico. En España, los humanistas en general trataron de usar a los clásicos greco-romanos como una fuente de inspiración directa para modelar sobre ellos los valores que defendían en sus escritos, aunque tratando siempre de encontrar las formas de volverlos compatibles con el dogma cristiano; en este punto, quizás fueron en principio más insistentes que sus contrapartes italianos al momento de querer cristianizar a los clásicos. En general, su sensibilidad moral tendía hacia el estoicismo, inspirado sobre todo en Séneca, y su visión política sobre el papel que juega la acción de los ciudadanos en el bienestar de la república (aquí, *república* debe entenderse no como una forma concreta de gobierno, sino en el sentido original del conjunto de la sociedad política con sus gobernantes, adaptado, desde luego, a las circunstancias españolas, es decir, a las formas de la monarquía y las cortes), seguía de cerca las líneas trazadas por Aristóteles, Cicerón y Quintiliano.

Los humanistas hispanos siempre tuvieron, desde mediados del siglo XV, una relación muy estrecha con los italianos (algo que difícilmente puede sorprender, si se considera que España ocupó durante varios siglos más de la mitad del territorio italiano, y que la influencia e intercambio entre ambas culturas fue muy fuerte, con un buen número de artistas e intelectuales italianos emigrando a España en busca de trabajo, y otro tanto de españoles viajando a Italia para estudiar ahí), y compartieron con estos el amor y la admiración por la cultura clásica, así como la fe en el poder civilizatorio del lenguaje de la belleza; en cambio, los pensadores españoles, que tenían un fuerte lazo de lealtad con la corona, sintieron considerablemente menos entusiasmo por las ideas republicanas de los humanistas italianos

(sobre todo de los florentinos), así como por la noción italiana de que el latín era la única lengua capaz de educar a los hombres en los verdaderos valores de la civilización. En esta última cuestión, el Humanismo hispano siempre apostó decididamente a favor de la lengua del pueblo, es decir, la lengua romance de Castilla que luego sería conocida simplemente como el lenguaje español, y no por el latín, que después de todo, era una lengua muerta en el siglo XV. También esto, claro, fue un signo inequívoco de modernidad en la cultura renacentista de España.

La noción del mundo clásico que inspiraba a los humanistas del Renacimiento más que ninguna otra, era la de la *humanitas*. Para los antiguos griegos y romanos el ser humano era, en un sentido ontológico, un ser viviente y corpóreo que no se distinguía en sus límites físicos del resto de los animales, pero que, en cambio, era profundamente diferente a éstos en sus alcances espirituales, intelectuales y morales; estas cualidades, esenciales al alma y a la mente de los hombres solamente, y no de ningún otro animal, eran conocidas por los latinos como *humanus*, y fundamentalmente tenían que ver con la capacidad de ser consciente de uno mismo en una forma reflexiva y autodescriptiva, en tener emociones y sentimientos elevados y particularmente humanos, como la compasión, la devoción, la fe, la esperanza, y la intuición de lo divino, y en poseer una inteligencia racional expresada a través de la palabra. Así, el hombre (*ánthropos*, para los helenos, y *homo*, para los latinos) tenía una serie de características específicamente humanas que le separaban de los demás seres vivos y que eran, precisamente, lo *humanus*, y que poseía todo ser humano sin importar su sexo, raza, edad, condición social o nación. Para los antiguos helenos, un ciudadano ateniense de clase alta no era más ser humano que su esclavo, su mujer o un bárbaro de Oriente, y precisamente compartía con todos ellos aquello que era esencialmente humano y no animal.

Sin embargo, había otra característica específicamente humana, pero que, a diferencia de lo *humanus*, no formaba parte de la naturaleza de todo hombre por el simple hecho de ser humano, sino que ésta tenía una dimensión cultural y moral que sólo era el patrimonio común de las élites, de los mejores, de aquellos individuos que, por esfuerzo propio, la habían alcanzado, y ésta era precisamente la *humanitas*. Para el ideal republicano del mundo clásico, la *humanitas* era el resultado gozoso de la capacidad del hombre por reconocer su propio potencial de perfectibilidad y para actuar en consecuencia, mediante el esfuerzo continuo, a lo largo de toda la vida, educándose a sí mismo para ser una mejor persona y un mejor ciudadano, de modo tal que se pudiera vivir una vida virtuosa y digna al servicio de la república. La *humanitas* consistía primeramente en poseer nobleza, generosidad, buenos sentimientos, y un sentido de rectitud moral y honor, así como responsabilidad pública y una idea clara de justicia, y a la vez, tener la sofisticación intelectual y la capacidad verbal para expresar todas estas ideas con elocuencia y persuasión, con finura, tanto de modales como de lenguaje, y con la tolerancia natural hacia las ideas de otros que se esperaba en cualquier romano elegante y refinado, con un sentido de urbanidad, cortesía y prudencia. Además, implicaba también una cierta espiritualidad que se traducía en un claro respeto por la vida, así como las virtudes propias del ciudadano que convive con sus semejantes en un ambiente de cordialidad, desarrollando, además de lo ya dicho, la capacidad de observación reflexiva

de la forma de ser de otros, la buena conversación, y el ingenio para hablar. Desde luego, una persona que fuera ignorante, brutal, desalmada, o simplemente arrogante o vanidosa, no poseía *humanitas*, sin importar su rango ni su condición social.

Así, si todos los hombres eran iguales entre sí por poseer lo *humanus* que les alejaba de la simple naturaleza animal, en cambio la *humanitas* les separaba, mostrando con toda claridad la superioridad o inferioridad de unos respecto a otros. Lo importante, desde luego, es tener muy claro aquí que esta superioridad no era esencial ni determinada por la cuna de cada quien, sino el resultado estricto del propio esfuerzo y de la educación recibida. Por lo tanto, la meta de los educadores clásicos era la *paideia*, la educación moral y ciudadana que buscaba desarrollar la excelencia natural de cada persona para llegar a ser verdaderamente virtuosa, es decir, para alcanzar la *humanitas*. Esta fue también la meta que se impusieron a sí mismos los humanistas del Renacimiento, tomando como su ejemplo a los clásicos de la Antigüedad greco-latina, y haciendo suya la misma distinción entre la virtud aprendida y las meras cualidades naturales. Incluso para nosotros, en nuestras lenguas modernas, ha sobrevivido este doble sentido de entender la diferencia entre lo *humano* que compartimos todos los hombres y mujeres del mundo, y la *humanidad* que muestran aquellos que realmente se han esforzado por ser más tolerantes, más generosos y más comprensivos con sus semejantes, y que por lo tanto, les ha terminado haciendo mejores en un sentido moral, cultural y ciudadano (o, en el otro extremo, la *inhumanidad* que han alcanzado aquellos que no sólo no cultivaron la virtud, sino que claramente se abandonaron a los vicios propios de aquél que carece de generosidad, de amor por el prójimo y de respeto por las leyes de la sociedad). A pesar de que el igualitarismo populista que ha terminado por dominar el discurso público de nuestra propia época es totalmente opuesto a cualquier noción de elitismo, todavía sobreviven en nuestro tiempo suficientes rasgos de aprecio por el valor de la educación y la responsabilidad moral ante nuestras acciones como para hacer posible, al menos, que sigamos reconociendo aún los valores que defendía y enseñaba el Humanismo hace más de quinientos años, aunque ya no seamos capaces de seguir su ejemplo.

Con seguridad, el primer gran humanista español del Renacimiento fue también el primero en dedicar un esfuerzo considerable a tratar de educar a sus contemporáneos y fomentar la virtud en sus vidas y en sus acciones. Me refiero, desde luego, a Alonso de Cartagena (1384-1456), el famoso Obispo de Toledo, quien también fue diplomático y consejero real en la corte de Juan II de Castilla y el primer gran sabio humanista relacionado con la primera Escuela de Salamanca, y auténtico espíritu renacentista por la diversidad de sus talentos e intereses: además de su carrera política y eclesiástica como embajador plenipotenciario del Rey y como Obispo, respectivamente, fue también teólogo, filósofo, filólogo, historiador, pedagogo, jurista, traductor de textos clásicos y poeta. Como filósofo y humanista, estudió con profundidad el estoicismo, tradujo a Séneca, a Cicerón, y a otros filósofos latinos al español, y mantuvo correspondencia y debates filosóficos con otros humanistas europeos toda su vida, y en su vocación pedagógica, escribió varios tratados sobre el tema, y diseñó un programa de lecturas para educar a la nobleza en los valores morales y culturales, a partir del estudio de los clásicos; además, fundó en Burgos una

escuela pública de tendencia humanista, en la que luego se educaron en latín algunos de los más destacados humanistas de la segunda mitad del siglo XV.

Alonso de Cartagena tenía un concepto clásico de la retórica, donde la forma y el contenido del discurso son inseparables, y por lo tanto, no es posible descuidar uno sin alterar el otro. Esto, desde luego, es una consecuencia de un problema todavía más amplio, muy presente en las polémicas filosóficas del Renacimiento, representado por la visión de los humanistas retóricos renacentistas (tanto italianos como españoles), quienes, en total oposición a la enseñanza tradicional escolástica, sostenían que la palabra (*verbum*) es inseparable de la realidad (*res*) de las cosas existentes en el mundo, y por lo tanto, cualquier discurso que, buscando sustentarse en un racionalismo radical, pretendiese separarse a sí mismo de la realidad del mundo, sólo degeneraría en palabrería hueca, en frases vacías y sin sentido. En cualquier caso, para Alonso de Cartagena era el contenido el que determinaba la forma del discurso, y por ello, a un contenido concreto sólo podía corresponderle una forma igualmente concreta, y no cualquier forma[1]. Es decir, si alguien quería expresar una idea filosófica específica, la forma de su discurso tendría que tener un marco filosófico adecuado, con un carácter propio del rigor argumentativo de la filosofía, y no cualquier otra forma diferente, que no tomara en cuenta ni el rigor ni la seriedad de la argumentación; pero, en forma similar, si alguien pretendía, digamos, hacer un elogio a la belleza o al amor, sería inútil que pretendiera hacerlo argumentando filosóficamente sus razones en una forma incapaz de hacer justicia a los sentimientos que se trataba de defender y elogiar: aquí, lo único que cabía hacer era elegir una forma apropiada a la idea que se quería transmitir, y esta forma tendría que ser poética, buscando adecuar en la misma forma del lenguaje elegido toda la dulzura y delicadeza que corresponden a cualquier elogio verdadero del amor o de la belleza. Esta última parte, sin duda, era la que nunca habían entendido los filósofos y teólogos escolásticos, empeñados en querer reducir toda la grandeza del mundo a sus propias y rígidas fórmulas argumentativas.

Para el uso moral de la retórica, esta imposibilidad de separar el contenido y la forma tiene una consecuencia muy clara. La retórica no sólo es una ciencia que enseña las reglas y los fundamentos del discurso, para poder construir con corrección gramatical y sintáctica nuestros textos, sino que busca, además, poder convencer al que lee o escucha el discurso de hacer algo concreto, o de despertar en él determinadas pasiones o sentimientos. Cuando Alonso de Cartagena tradujo del latín al castellano, aproximadamente en 1424, el tratado *De Inventione* de Cicerón (también conocido como *Rhetorica Vetus* en esa época), escribió en su «Introducción», dedicada a Don Duarte, Rey de Portugal, lo siguiente:

1. Estas nociones las desarrolló Alonso de Cartagena en varios lugares diferentes, pero principalmente se pueden seguir en su Introducción, dedicada al Príncipe Don Duarte, Rey de Portugal, de la traducción que hizo del latín al castellano del tratado *De Inventione*, de Cicerón, aproximadamente en 1424, así como en la correspondencia que mantuvo con Leonardo Bruni en su polémica en torno a la traducción de los clásicos, a partir del tratado *Declamationes*, de 1430, que Cartagena escribió para refutar varias de las posiciones de Bruni. Estas obras son citadas y comentadas por Marcelino Menéndez Pelayo en el Apéndice II, Vol. II, de *Historia de las ideas estéticas en España*, 1883-1891 (Edición del CSIC, Madrid, 1974).

> «Quien lo presente leyere non cuide que fallará escripto cómo escriba las cosas nin cómo transporte las palabras: ca, aunque dello otros más modernos en tiempo e non de tan alta manera algo escribieron, pero los príncipes de la elocuencia e los precipuos escriptores della en los principales libros no se ocuparon del todo en esto más dieron sus generales doctrinas para argüir e responder, para culpar e defender, e para mover los corazones de los oyentes a saña o a misericordia o a las otras pasiones que en la voluntad humana caben; e donde cada uno saque por su ingenio aquello que entendiere que para en lo que quiere fablar cumple».

Así pues, la retórica, además de estudiar analíticamente el discurso, es sobre todo una poderosa herramienta para manipular las pasiones y mover el corazón de los hombres en cualquier dirección; por lo tanto, su manejo exige una gran responsabilidad moral. Y esta responsabilidad comienza con el hecho de entender que la retórica no tiene como su finalidad tan sólo el persuadir a la gente, sino el persuadirles *para el bien*, para pensar y obrar con rectitud moral.

Hay que tener muy presente que Alonso de Cartagena, como es el caso de todos los humanistas españoles del Renacimiento, trataba de unificar los valores de la Antigüedad clásica con las enseñanzas cristianas, y reconciliar a los antiguos filósofos paganos con sus modernos lectores cristianos. Por lo tanto, para él, la misión moral de la retórica era no sólo persuadir de algo al lector, sino *mostrarle la verdad*, en un sentido moral y religioso, y esa *verdad* sólo podía ser vista como algo bueno y hermoso. En esto, no resultaba nada difícil poder adaptar las ideas clásicas al pensamiento renacentista cristiano, pues también los antiguos helenos habían considerado equivalentes la belleza formal con la bondad del espíritu, y ambas, con la verdad divina: de ahí que Platón y otros grandes filósofos consideraran que buscar la belleza y buscar la verdad son solamente dos aspectos de la misma búsqueda esencial, que no es otra que la de alcanzar el Bien supremo. El cristianismo, después de los primeros siglos de intolerancia, de radicalismo y de rechazo absoluto a las ideas y enseñanzas del mundo clásico, gradualmente se fue acostumbrando a convivir intelectualmente con el pensamiento —mucho más sofisticado y rico, sin duda— de los grandes filósofos de la Antigüedad, y para el momento en que llegó finalmente el nuevo entusiasmo por la vida, los valores y las ideas de los clásicos, precisamente con el Renacimiento, desde hacía ya bastante tiempo que los pensadores cristianos habían caído en la cuenta de que podían simplemente substituir la noción de «Bien supremo» con el nombre *Dios* e incorporar fluidamente a Platón y Aristóteles en sus propios sistemas de enseñanzas cristianas. El Humanismo renacentista, sin embargo, hizo algo que la Escolástica nunca había hecho, y eso fue recuperar no solamente a los filósofos clásicos, sino también a los literatos, a los poetas, a los dramaturgos, a los fabulistas, a los cronistas e historiadores, y genuinamente tratar de entender en sus propios términos al gran mundo clásico de la Antigüedad greco-latina. Con ello, desde luego, se absorbió también la noción de la belleza formal como un atributo del Bien supremo, pero no en una manera racional y abstracta, sino en la concreta forma plástica, fluida y armoniosa que tenía en la poesía y el arte de los clásicos.

Entonces, cuando Alonso de Cartagena habla de la unión formal y esencial de la verdad, la bondad y la belleza, esto debe ser entendido tanto como una forma de recuperación de los valores clásicos de la Antigüedad, como una reafirmación de ideas cristianas sobre la búsqueda del camino hacia Dios. En cualquier caso, lo importante es que, en relación a la retórica y a las posibilidades del discurso, si el contenido impone la forma, y si aceptamos que éste es bueno y verdadero, aquella necesariamente tendrá que ser bella.

Así, en un claro rompimiento con las costumbres y reglas aceptadas por el discurso escolástico, Alonso de Cartagena consideró que finalmente no es posible hablar de Dios ni de las virtudes divinas si no se hace en una forma bella y convincente. No se puede decir una gran verdad sin que ésta sea buena, y el consiguiente resultado en el lenguaje, algo bello. Los escolásticos que no sabían apreciar la belleza del lenguaje ni le daban importancia a las formas del discurso descuidaban, entonces, uno de los aspectos fundamentales de la búsqueda de la verdad. Pero, además, hay otra consecuencia todavía más importante para la elaboración de un discurso con pretensiones morales: un orador o un poeta con verdaderas cualidades morales no puede ni mentir ni decir cosas perversas sin que esto altere la forma del discurso y se pierda irremediablemente su belleza. Un mal discurso, en un sentido moral, es también un mal discurso en un sentido estético. Y así como la belleza y bondad naturales de una idea que busca la verdad suelen producir un bello resultado al plasmarse en un lenguaje hermoso y sincero, así también la fealdad de las ideas mezquinas, mentirosas y deliberadamente incitadoras al odio contra nuestro prójimo suelen producir piezas oratorias extremadamente deformadas, grotescas y de exageración fea y repulsiva.

Otro gran humanista español, contemporáneo y muy amigo de Alonso de Cartagena, fue Fernán Pérez de Guzmán (1376-1460), quien compartió con aquél el amor por la literatura clásica, por la filosofía estoica —Séneca, sobre todo—, y por la historia. A la muerte de Alonso de Cartagena, Pérez de Guzmán le dedicó una famosa *Elegía*, titulada *Coplas a la muerte del Obispo de Burgos*. Fue también tío de otro ilustre humanista del siglo XV, Don Iñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana, y bisabuelo de un gran poeta del siglo XVI, Garcilaso de la Vega. Fernán Pérez de Guzmán fue un apasionado de la filosofía moral, y volcó sus preocupaciones morales en su propia obra como escritor, tanto como poeta como historiador. En su obra poética, sobresalen por su tratamiento moral de sus temas *Loores a los claros varones de España*, con su tratamiento didáctico de la biografía de los hombres ilustres, *Requesta fecha al magnífico Marqués de Santillana*, que como en la Elegía a Alonso de Cartagena, también es una declaración de amistad al mismo tiempo que de admiración por el hombre concreto y sus virtudes, *Coplas de vicios e virtudes*, estudio de la moral de la época, y *Que las virtudes son buenas de invocar e malas de platicar*, quizá su trabajo más logrado en el campo de la poesía moral.

Sin embargo, es en su obra como historiador y como prosista donde descansa su bien merecida fama como uno de los grandes nombres del Humanismo español del siglo XV, y como el padre de la prosa castellana moderna. (En efecto, antes de que él la renovara por completo, la prosa en la que estaban escritos los tratados históricos medievales era muy

tediosa, llena de fórmulas ampulosas y enrevesadas, de un estilo fragmentado y confuso, con datos biográficos bastante escuetos, y no seguía un orden narrativo apropiado para entender la historia desde sus causas hasta sus consecuencias; con Pérez de Guzmán, la prosa castellana alcanzó una soltura, precisión, elegancia y fuerza narrativa inimaginables apenas unas pocas décadas antes de él). Su principal obra histórica es *Mar de Historias*, cuyo título tomó prestado del poema *Mare Historiarum* de Giovanni Colonna, aunque para su estilo se inspiró directamente en *De viris illustribus*, de Petrarca. La obra se divide en tres partes, donde narra, en la primera, la vida de ilustres emperadores y reyes de la Antigüedad; en la segunda, la vida de famosos sabios y santos; y en la tercera, llamada *Generaciones y Semblanzas*, se narran las vidas de treinta y cinco hombres ilustres contemporáneos a Pérez de Guzmán, que son los reyes castellanos Enrique III, Juan I y Juan II, y sus principales cortesanos, a muchos de los cuales el autor conoció personalmente e incluso les tuvo como amigos y enemigos personales[2].

La obra comienza con un prólogo donde Pérez de Guzmán analiza el papel de la Historia como maestra de los hombres —una idea muy renacentista, y muy distinta a la concepción medieval del estudio de la historia como una mera serie de datos abstractos para apoyar los textos religiosos—, como una educadora virtuosa que muestra a quienes la estudian, a través de los ejemplos de los personajes célebres que vivieron en otros tiempos, las consecuencias de los actos de los hombres, tanto de los virtuosos como de los deleznables, y la manera en que unos y otros trajeron prosperidad y gloria, o ruina y decadencia, a su sociedad, de tal manera que hoy se les pueda imitar como ejemplos de excelencia, o evitar por su carácter dañino. Esta idea se conecta naturalmente con la preocupación renacentista por la fama de los hombres, que inmortaliza el recuerdo de los ciudadanos excelentes para que sirvan de ejemplo e inspiración a las generaciones futuras, y por el honor, cuyo reconocimiento por parte de otros es la justa recompensa a la vida vivida con dignidad y dedicación a la sociedad. Hay que recordar que para los sabios medievales, e incluso para los primeros humanistas, tanto el honor como la fama no eran sino manifestaciones de vanidad y de orgullo fatuo, completamente contrarias a la humildad cristiana; por lo tanto, es interesante cómo ambas cualidades fueron ganando reconocimiento mientras fue madurando el Renacimiento, hasta convertirse en cualidades protagónicas en la vida social del siglo XVI en adelante.

Todavía más interesante, empero, es el énfasis que pone Pérez de Guzmán en indicar la conciencia que tiene sobre su propia responsabilidad como historiador ante los hechos de la Historia, y la obligación que siente de interpretar ésta con justicia y veracidad. Esta declaración es verdaderamente notable porque es completamente moderna para su época, y con toda seguridad, es la primera vez que alguien en España —y una de las primeras veces en Europa— habla abiertamente de una *interpretación* de la historia, donde ésta no está definida de antemano por su propio carácter de hecho histórico, sino que se encuentra sujeta a las interpretaciones que hacen, para bien o para mal, los historiadores. Por lo tanto,

2. *Mar de Historias*, de Fernán Pérez de Guzmán, fue escrita alrededor de 1450; su primera versión impresa fue de 1512, en Valladolid, y luego fue reimpresa en Sevilla en 1527 y 1542, y en Valencia en 1531. La tercera parte de esta obra, *Generaciones y Semblanzas*, está editada en un volumen independiente por Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

consciente de que su forma de armar su relato puede desvirtuar por completo los hechos mismos que relata para la posteridad, Pérez de Guzmán pone especial cuidado en tratar de analizar los hechos con la mayor imparcialidad posible, usando sólo fuentes verificables, y haciendo notar de antemano al lector cada vez que él mismo no está seguro de la completa veracidad de algún hecho particular que mencione en su historia. Esta búsqueda consciente de la imparcialidad nunca fue un rasgo distintivo ni de los historiadores romanos, ni mucho menos de los medievales, de modo que debe considerarse como una aportación personal de Pérez de Guzmán relacionada con sus propias preocupaciones éticas. Esto es muy notable, en *Generaciones y Semblanzas*, en el retrato que hace del Condestable Don Álvaro de Luna, enemigo personal del autor, y en buena parte responsable de que Pérez de Guzmán cayera en desgracia en la corte y terminara exiliado, a pesar de lo cual, recibe un trato justo y bastante equilibrado en el perfil biográfico que le dedica el notable humanista.

De hecho, es bastante evidente desde el principio que Pérez de Guzmán nunca trata de herir ninguna reputación ni sembrar dudas sobre los motivos personales de nadie, pues sólo escribió sobre sus contemporáneos cuando éstos ya habían fallecido, y por lo tanto ya no tenían ningunos intereses que defender o que pudieran resultar dañados, y sus vidas y obras, ya terminadas, podían ser vistas y apreciadas objetivamente en toda su extensión. Además, siempre analiza a sus biografiados con gran comprensión, tratando de ser justo con ellos y buscando entender sus motivos para actuar en la forma en que lo hicieron. Al estilo de los historiadores romanos, Pérez de Guzmán da una semblanza completa, donde habla de los hechos concretos que marcaron la vida de cada personaje, pero, por encima de eso, lo que le interesaba realmente era analizar y entender su *carácter moral*. Trataba de exponer la relación entre el carácter personal de cada uno de sus protagonistas con las decisiones que tomaron, y la relación entre estas acciones y las consecuencias que tuvieron para la sociedad de su época. Sus perfiles psicológicos eran muy agudos y perspicaces, y cuando hace alguna reflexión personal de carácter moral o algún juicio sobre el carácter de alguien, siempre lo hace separando con claridad estos comentarios suyos de la narración de los hechos que está relatando, para no imponer su propia opinión sobre las conclusiones que pueda sacar el lector. Lo que le interesaba, después de todo, era que estas historias fueran de provecho, en un sentido moral, para sus lectores, y por eso evita siempre hacer meros sermones moralistas, y en vez de eso, trata de entender las situaciones y el contexto, evitando los juicios absolutos, y mostrando por qué la gente poderosa, aún sin proponérselo, puede a veces equivocar sus decisiones y dañar con ello a su pueblo.

Para Pérez de Guzmán, las pasiones eran personales y podían algunas veces ser los motores que movían la acción política de cada persona, pero en cambio, la moral siempre era pública y social, y jamás un mero asunto privado. El carácter personal de los personajes le interesaba bastante, pero sólo en la medida en que tuviera consecuencias directas para sus acciones públicas. Y advierte reiteradamente que a veces las cosas no son tan simples como parecen a primera vista, y que el conocimiento y análisis apropiado de las circunstancias en que se dieron los hechos, puede modificar nuestra percepción de los mismos y mudar nuestros juicios morales sobre una persona. Esta idea, desde luego, es muy moderna y

propia del Renacimiento, y dista mucho de la rigidez de los juicios históricos de los cronistas medievales. Y también es moderna, sin duda, la atención que da Pérez de Guzmán a los hechos políticos, económicos o religiosos que afectan el contexto en el que se mueven sus personajes, aunque resulta todavía más moderna la centralidad que tiene el hombre concreto e individual en su relato, y con él, sus pasiones.

Un claro sucesor de Pérez de Guzmán como historiador especializado en las biografías ejemplares es Fernando de Pulgar (1435 o 1436-1493), secretario real de Enrique IV de Castilla y de Isabel I, y Consejero de Estado con los Reyes Católicos, además de cronista real, diplomático, embajador en Roma y París, y preceptor de los príncipes. Sus obras histórico-biográficas más célebres fueron el *Libro de los claros varones de Castilla*, publicado en Toledo en 1486, que contiene veinticuatro biografías de personajes ilustres de la corte de Enrique IV (entre ellos, Alonso de Cartagena y el Marqués de Santillana), y la *Crónica de los muy altos y esclarecidos Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, que Pulgar escribió en castellano alrededor de 1490, pero que no apareció impresa hasta 1545 en una versión traducida al latín por Antonio de Nebrija, y hasta 1565 en el original castellano. En estas obras, además de su pericia narrativa y su solidez como historiador, Fernando de Pulgar muestra su dedicación a la reflexión moral, en el estilo de Pérez de Guzmán, al considerar detalladamente, en la primera de estas obras, las cualidades morales que hicieron grandes a los personajes que retrata en sus biografías, y en la segunda, las virtudes y cualidades que debe poseer un monarca para poder reinar adecuadamente sobre su pueblo.

Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), es indudablemente otro de los grandes nombres del Humanismo español del siglo XV asociado con el espíritu renacentista de la innovación creativa y el afán por extender la cultura y la enseñanza entre el pueblo. Hoy en día se le recuerda principalmente por sus actividades poéticas, tanto como mecenas de jóvenes talentos, como por su propia producción, de altísima calidad e indudable modernidad para su tiempo (fue el primer poeta español en escribir sonetos, y fijó su forma definitiva de catorce versos endecasílabos para el futuro de las letras hispánicas, dando así forma, sin saberlo, a la más característica y duradera contribución poética de todo el Siglo de Oro español). Igualmente famosa ha sido su legendaria biblioteca, que representa la esencia misma del saber renacentista, con su enorme y magnífica colección de textos clásicos, así como su bien nutrida muestra de todos los principales tratados humanistas de su propia época, sobre todo en el área de la filosofía, las ciencias naturales, la política, la filología, y por supuesto, la retórica y la poesía. En cambio, se recuerda menos su carrera política y militar, y con frecuencia se pasa por alto el hecho de que el Marqués estuvo durante toda su vida inmerso en los debates propios del quehacer político de su tiempo, que tuvo una vida muy activa en la corte, donde fue consejero del rey, y que participó valerosamente en varias batallas comandando con gran mérito a sus tropas.

Esta última parte, la del hombre de armas y de debates políticos que trabaja para el bien de la sociedad, tiene una mayor importancia de la que usualmente se asume para valorar la poesía. En efecto, el Marqués de Santillana es un buen ejemplo de la figura

ideal renacentista que conjunta al hombre de acción y al hombre de letras en una sola persona. Es muy claro que en su propia visión, la poesía es deseable y hasta venerable, no solamente porque sea bella y armoniosa, sino principalmente porque es «*una fabulación excelsa de cosas útiles y elevadas*», como declaraba el propio Marqués en su *Carta a Don Pedro de Portugal*, que le sirvió como una introducción de sus obras, y en donde defiende con pasión el lugar de la poesía como «*un arte que enseña la virtud*» y la superioridad de la vida honesta y honorable sobre la vida incontrolada y dada a los vicios[3]. Es decir, la poesía no es, bajo esta concepción humanista, un simple entretenimiento ocioso o frívolo para estetas desocupados, como pensaban los escolásticos y como siguen pensando todavía hoy muchos teóricos racionalistas y dogmáticos, sino que era, para la visión humanista, la cumbre más alta de la literatura y una fuente de filosofía por derecho propio, ya que muestra las verdades de la vida, reflexiona sobre ellas, y educa moralmente. El Marqués de Santillana ha sido uno de los poetas que más ha tomado en serio esta capacidad de enseñanza moral en toda la historia de la poesía, como lo muestra, sobre todo, su serie de *Proverbios Morales*, en la que pone en forma de verso una línea de pensamientos sobre la vida buena, y el sentido moral que tiene vivir haciendo el bien, en vez de simplemente vivir, y de saber actuar siguiendo la voz de la conciencia, y no solamente actuar siguiendo las costumbres o la opinión más popular del momento.

Pedro Díaz de Toledo (1425-1499), el Obispo de Málaga, fue el capellán del Marqués de Santillana, a quien le unió una gran amistad, y también fue capellán de los reyes Juan II y Enrique IV de Castilla, así como secretario de Fernando el Católico. Se trata de otro de los sabios salmantinos que, como Alonso de Cartagena, salieron directamente de la Universidad de Salamanca, después de estudiar ahí Teología y Derecho, para empezar a ocupar cargos de importancia en la corte castellana. Una de sus principales aportaciones como escritor humanista fue justamente la de haber glosado los *Proverbios Morales* del Marqués de Santillana, dotándoles de explicaciones detalladas que muestran la profundidad de sus implicaciones y consecuencias, la relación que tienen con las obras de celebrados escritores clásicos, filósofos de la Antigüedad, o los mismos Padres de la Iglesia, y sobre todo, la manera en que la sabiduría moral y el sentido común del Marqués de Santillana estaban en armonía con los principios de los Evangelios. Así, a la elegancia poética de los proverbios originales, Díaz de Toledo agregaba de su propia pluma la erudición y la capacidad didáctica para hacer completamente entendible para cualquier lector la enseñanza moral contenida en los versos.

Otra interesante obra de carácter moral de Pedro Díaz de Toledo es su *Diálogo e razonamiento entre el noble e generoso señor Don Fernando Álvarez de Toledo, Conde de Alba e señor de Valdecorneja, et el doctor Pedro Díaz, oidor e refrendario del Rey nuestro señor et del su consejo e su alcalde mayor de las alcadas*. Bajo este largo título, Díaz de Toledo imaginó un diálogo en el que él mismo es un personaje (un juego literario ingenioso muy en el espíritu del Humanismo renacentista), discutiendo cuestiones morales fundamentales,

3. *Carta que el Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas, incluida en Antología de humanistas españoles*, edición de Ana Martínez Arancón, Madrid, Ed. Nacional, 1980, pp.75-86

como el sentido de la vida y la aceptación noble y sabia de la muerte como liberación de los sufrimientos mundanos, con otro hombre ilustre de la época, el Conde de Alba, aquí convertido igualmente en otro personaje de la obra, lo mismo que el Marqués de Santillana. La premisa de la obra es que, encontrándose el Marqués de Santillana moribundo, el Conde de Alba llama a Pedro Díaz de Toledo para que le consuele y le prepare para una buena muerte, lo que da ocasión a una discusión filosófica entre los personajes, que continúa incluso después del fallecimiento del Marqués, y en donde se consideran los razonamientos filosóficos para aceptar de buen grado la muerte, en un estilo reminiscente del *Fedón* platónico, y en donde se presentan, sobre todo, las ideas clásicas del estoicismo de Séneca.

Un recurso similar es el que utilizó Juan de Lucena (1431-1506 o 1507), en su célebre e influyente diálogo *De vita beata*, escrito en Roma en 1463 para reflexionar sobre la felicidad como fin último de la existencia humana, y sobre si ésta es equivalente a la virtud cuando se trata de la felicidad de la vida buena. En el diálogo, intervienen como personajes Alonso de Cartagena, el poeta Juan de Mena, y de nuevo el Marqués de Santillana, además del propio autor Juan de Lucena, quien fue sacerdote y ocupó cargos importantes al servicio de personajes centrales en la historia del Renacimiento, como el cardenal Enea Silvio Piccolomini, quien luego llegaría a convertirse en el Papa Pío II, y del cual fue secretario en Roma, o los Reyes Católicos, de quienes fue capellán y secretario. Lucena se había educado en Roma, y sus influencias italianas se notan claramente en este diálogo, principalmente a partir de *De humanae vitae felicitate dialogus*, de Bartolomeo Facio, y de *De voluptate*, de Lorenzo Valla. En realidad, estas dos obras italianas son claramente enemigas una de la otra (Facio escribió su diálogo para refutar al de Valla, quien afirmaba que virtud y felicidad no son incompatibles, y que de hecho el hombre virtuoso tiene ya, precisamente por ser virtuoso, una cierta medida de la felicidad que no puede ser despreciada sin despreciarse la dignidad de lo específicamente humano; Facio, en cambio, insistía en que la felicidad sólo es alcanzable para los bienaventurados que han logrado la salvación en la vida eterna, y que cualquier muestra de supuesta felicidad en la vida terrenal no es sino un espejismo, o aún peor, un acto de frivolidad y una muestra de soberbia contra Dios), pero Lucena toma algo de cada una de ellas, y así modela su propio diálogo siguiendo el elegante estilo de Valla, pero defendiendo las ideas de Facio. En todo caso, la obra de Lucena es profundamente española en sus ejemplos, en sus giros en el hablar de los personajes, y en las circunstancias concretas que retrata, que van desde el humor y los refranes populares hispanos, hasta temas como el de la persecución contra judíos y moros.

El diálogo *De vita beata* fue dedicado por Juan de Lucena a Juan II de Castilla, y desde el primer momento fue presentado como una obra que tiene una enseñanza moral para los lectores, al discutir el papel de la felicidad y el placer en la vida moral de los hombres. En su inicio, se presenta así la situación a tratar:

> «Convenieron un día en la sala real todos los primarios de la corte: do se acertaron los tres morales, dignos de inmortal recordación: Alonso de Cartagena Obispo de Burgos: Íñigo López de Mendoza Marqués de Santillana: y Juan de Mena cordobés, mayor cronista del Rey: los cuales distrabados en diversos sermones: de razón en razón venieron en parlamento de la humana condición: maravillándose grandemente: porque pues todos nos estudiamos en conseguir felicidad: ninguno aún la conquirió: jamás vemos los que decimos beatos vevir contentos».

La animada polémica de estos tres personajes finalmente termina con una conclusión moral enunciada por el cuarto personaje, que no es otro que el mismo Juan de Lucena, quien afirma que el placer y la virtud son opuestos, y que la verdadera felicidad sólo es alcanzable en la otra vida; no obstante, hay también una cierta dicha terrenal en la virtud, que no es otra que la serenidad estoica. Lo interesante es que esta conclusión es muy de Lucena, pero difícilmente la hubiesen aceptado en la vida real cualquiera de los otros personajes que aparecen en el diálogo. En todo caso, lo importante es que, independientemente de que se siguiera considerando fundamental salvar el alma en la vida eterna, como en la Edad Media, aquí se discute abiertamente la importancia de la felicidad terrenal, otro rasgo muy característico de los nuevos tiempos renacentistas.

Alfonso de Palencia (1423-1492) tuvo una educación inmejorable en términos humanistas, pues fue familiar, protegido y alumno de Alonso de Cartagena, en cuya casa vivió hasta los diecisiete años de edad, perfeccionando sus conocimientos de latín y de retórica clásica, cuando marchó a Florencia para estudiar griego antiguo con un gran amigo de Cartagena, el cardenal Bessarión, uno de los grandes sabios llegados desde Constantinopla y maestro de griego de todos los principales humanistas italianos. También contó como maestro a otro griego ilustre, Jorge de Trebisonda, con quien estudió en Roma, ciudad en la que permaneció hasta los treinta años, edad en la que regresó a España, para trabajar por tres años para el Arzobispo Fonseca en Sevilla. Después entró en la corte, donde fue secretario y cronista real de Enrique IV de Castilla, sucediendo en ese cargo a Juan de Mena, y posteriormente se puso al servicio de la princesa Isabel de Castilla, a quien sirvió por varios años como secretario y embajador, cargo bajo el cual tuvo la delicada tarea de supervisar las negociaciones matrimoniales entre Isabel y Fernando de Aragón. Después de la Guerra de Sucesión en Castilla, siguió trabajando para los Reyes Católicos como diplomático, embajador, administrador y cronista real hasta 1580, año en que, perdido su protagonismo en la corte, prefirió consagrarse por completo al trabajo de historiador y a escribir sus obras en forma sistemática.

Alfonso de Palencia, como otros humanistas del Renacimiento, fue tanto un hombre de letras como un participante activo en la política de su tiempo, y por lo tanto resulta muy natural que una de sus principales preocupaciones fuera la relación entre la moral y los valores personales de un hombre, y las consecuencias de sus actos y sus decisiones sobre la sociedad en su conjunto. Para él, las necesidades colectivas de la sociedad siempre deberían anteponerse a las necesidades particulares de un individuo, sin importar el alto rango

que éste pudiera tener. Además, para Alfonso de Palencia, no bastaba con que un hombre pudiera alcanzar la paz en su conciencia personal, como una medida de su valor moral, sino que era completamente necesario que su vida y sus acciones estuvieran encaminadas a la consecución del bien común. En su visión, un santón ermitaño que sólo se preocupaba por su propia espiritualidad y su búsqueda personal de salvación, desentendiéndose por completo de su comunidad, estaba tan lejos de la verdadera grandeza moral como un hombre que era muy bueno con su familia y amigos, pero se comportaba como un canalla al momento de tener la ocasión de explotar a sus conciudadanos. Es necesario, para que exista un verdadero valor moral, que haya congruencia entre el comportamiento privado y las acciones públicas, y que uno y otras estén encaminados al bien común de toda la sociedad.

Una de sus obras de didáctica moral más representativas es su fábula política *Batalla campal de los perros y los lobos*, de 1457[4], obra de juventud que Alfonso de Palencia escribió primero en latín, con un elegante y sonoro lenguaje ciceroniano, y tiempo después reescribió en castellano, en un esfuerzo por dar a conocer su obra a un mayor número de lectores, por su interés en difundir sus ideas para educar a la gente en los valores cívicos fundamentales, y sobre todo, por su interés en lograr que su pensamiento moral alcanzase a los hombres más influyentes de la corte, aquellos que justamente podían ejercer un cambio efectivo en la política del reino. Desde luego, él mismo pensaba que su obra tenía una clara utilidad para alcanzar el bien común. En esta interesante y amena obra, se relata, en forma de fábula con tonos épicos clásicos, la guerra que se desata en el reino de Andalucía entre el pueblo de los lobos y los perros que viven en toda la comarca, ocasionada por la ambición e imprudencia de un fiero lobo, llamado Harpaleo, que desafía la tradición y la jerarquía de los suyos, anteponiendo al bien común su propia ansia de gloria personal, y termina comprometiendo a su rey y a su pueblo en una guerra desigual y fratricida. En esta obra, tanto los perros como los lobos tienen todos nombres clásicos, griegos o latinos, y tienen en su carácter las características nacionales de su procedencia (algunos son castellanos, otros catalanes o andaluces, y otros son portugueses, italianos, franceses o alemanes), y sobre todo, todos ellos hablan con gran elocuencia y con un perfecto manejo de la retórica de los oradores republicanos. La prudencia que muestran algunos es rápidamente ahogada por los discursos implacables que llaman a la venganza y al desagravio, y muy pronto, la guerra se extiende hasta abarcar regiones lejanas, que nada tenían que ver con los primeros sucesos que dieron origen a la tragedia, y corre por igual la sangre de los crueles y temerarios que la de los nobles y virtuosos. La historia, por supuesto, es una metáfora sobre el egoísmo de los señores feudales y las ambiciones de la nobleza, que pueden terminar siendo una verdadera amenaza para el poder de la monarquía y la estabilidad del reino, sobre todo cuando esa ambición no es confrontada con resolución ni por el rey ni por el pueblo, y se permite que triunfen los designios personales más egoístas por encima del interés de toda la sociedad. Al final, es el pueblo el que sale perdiendo, y los males ocasionados por unos pocos terminan siendo la ruina de todo el reino. La historia pretendía, desde luego, crear una conciencia moral sobre los peligros del egoísmo en la política.

4. *Batalla campal de los perros y los lobos*, de Alfonso de Palencia, incluida en Antología de humanistas españoles, Op. Cit., pp.115-161.

Quizá el más influyente para la posteridad entre todos los humanistas españoles del siglo XV fue Elio Antonio de Nebrija (1441-1522), el famoso autor de la primera gramática del castellano (y la primera de una lengua moderna) y del primer diccionario en español, además de otras obras capitales como su gramática latina y su diccionario de castellano-latín. Nebrija fue filólogo, gramático, astrónomo, historiador, arqueólogo, teólogo, jurista, poeta, y, desde luego, pedagogo y pensador moral. Su *Arte de la Lengua Castellana* (que hoy en día es más conocido con el título de *Gramática Castellana*) apareció en 1492, el mismo año en que culminó la Reconquista, se unificó por primera vez la totalidad del territorio nacional bajo un solo gobierno, y se descubrió América, iniciándose así el camino histórico del Imperio Español; precisamente, en el prólogo de esta obra, Nebrija reconocía y elogiaba la relación evidente entre el éxito histórico de un Imperio y el éxito cultural de su lengua, ya que uno depende necesariamente del otro, y si la lengua necesita la estructura económica y material de la realidad imperial para ser llevada a otras tierras y hasta los confines del mundo, no resulta menos cierto que esa misma realidad imperial necesita igualmente la estructura formal y el soporte del pensamiento que sólo puede dar la lengua propia para poder seguir creciendo y manteniéndose. Nebrija fue uno de los primeros humanistas en Europa en reconocer el poder de la lengua vernácula y el papel que el futuro podía depararle, y sin duda, fue el que hizo una mayor aportación propia para llevar a la práctica estas ideas. En este sentido, su visión era no menos renacentista, pero sí mucho más moderna, que la de los humanistas italianos que le eran contemporáneos, como Lorenzo Valla o Nicolás Maquiavelo, o los de la generación inmediatamente anterior, como Leonardo Bruni, todos ellos afines a la idea del crecimiento conjunto y necesario de la prosperidad del Imperio y de su lengua, pero todos ellos, igualmente, obsesionados con rescatar al latín como renacida lengua imperial, y en cambio, completamente despectivos con el italiano o con cualquier otra lengua «vulgar». Nebrija, por su parte, como el resto de los humanistas hispanos (con la obvia excepción de Vives y Ginés de Sepúlveda, latinistas empedernidos y sofisticados que se negaron a escribir en su lengua materna), apostó siempre por el español y su brillante futuro cultural, espiritual y pragmático.

En el ámbito de lo filológico, Nebrija tenía una concepción muy moderna del estudio del lenguaje, queriendo hacer de esta actividad una verdadera ciencia, con su propia metodología y reglas específicas. Desde luego, estaba muy al tanto de los avances logrados en este campo por algunos de sus propios contemporáneos, como Bruni, Valla y Poliziano, y como ellos, quería dejar atrás la artificial separación que habían hecho los escolásticos entre la *res* y el *verbum*, recuperando la noción clásica de la unidad entre la cosa y el lenguaje en que esa cosa es referida, y en consecuencia, la unidad entre la forma y el contenido, ya que una ciencia verdadera del lenguaje necesariamente tendría que estudiar el discurso desde sus aspectos filológicos, gramaticales, dialécticos y retóricos, sin desligarse prejuiciosamente de ninguno de ellos. Es decir, todo estudio serio del lenguaje tendría que ser contextual, tomando en cuenta las circunstancias en que algo es dicho, y no meramente una relación unidireccional entre una cosa y su nombre, como era entendido por los

gramáticos escolásticos, para quienes el sentido del discurso era necesariamente referencial y ontológico.

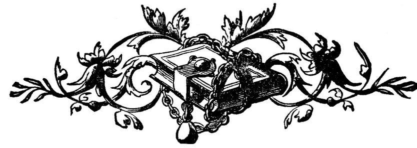
Para Nebrija, en cambio, el lenguaje era, antes que nada, una realidad histórica ante la que sólo podía caber una comprensión crítica, completa y circunstancial (en vez de acrítica, separada de todo contexto, y esencialista, como era la costumbre de los escolásticos), con un énfasis en el análisis filológico de los términos, a partir de tratar de dar cuenta de todos sus usos posibles —los ejemplos semánticos— que puedan explicar el verdadero sentido de los textos antiguos, así como garantizar, por medio de las reglas de la retórica, la exactitud y elegancia estética de los textos propios[5].

A diferencia de las verdades abstractas que estudiaban los escolásticos, a Nebrija, y en general a los humanistas, lo que les interesaba eran los ejemplos claros y concretos que daban testimonio de la realidad histórica de una época específica, cuyas circunstancias podían ser entendidas desde el estudio semántico de esos ejemplos en el lenguaje de la época —es decir, en los textos antiguos— para comprender un uso determinado del lenguaje, que a su vez servía como evidencia histórica que permitía a los humanistas un entendimiento correcto y más profundo de las ideas, razonamientos y valores éticos de un periodo histórico particular. La corrección gramatical y la elegancia estética, por ejemplo, no valen sólo como el cumplimiento de una serie de reglas académicas para hablar o escribir bien, como pensaban los escolásticos en la Edad Media y como siguen pensando los racionalistas teóricos hoy en día; para un filólogo y gramático humanista como Nebrija, la misma corrección, elegancia y belleza estética de la lengua eran otros tantos testimonios históricos de un uso concreto conceptual que representa una forma de entender el mundo y nuestras circunstancias propias en él.

El lenguaje es la base de todo saber, y todo saber es histórico; por lo tanto, sólo se puede entender la historia si entendemos el lenguaje que describe en su forma original los hechos históricos, pero además, entendiendo el papel que juega el mismo lenguaje en nuestra propia comprensión de esos hechos. Esto es algo muy difícil de entender desde una teoría racionalista del mundo, con su propensión al esencialismo abstracto y a las simplificaciones conceptuales que hacen caso omiso de las circunstancias concretas. Pero es en estas circunstancias concretas, y sólo en ellas, en las que puede basarse nuestro entendimiento moral del mundo, y nuestro propio sentido de la justicia, de la felicidad, de la honestidad, de la libertad, de la virtud, y finalmente, del bien y del mal. Sin circunstancias concretas no hay moral que valga. Desafortunadamente para el Humanismo renacentista, y en este caso particular, para los humanistas españoles del siglo XV, al Renacimiento siguió la Modernidad cartesiana y racionalista, que con el paso de los siglos fue tendiendo cada vez más a la negación de los valores humanistas clásicos hasta desembocar otra vez, como un nuevo escolasticismo, en un racionalismo abstracto que antepone el dogma teórico ante

5. Una interesante explicación de la relación entre la historia, en tanto un saber sistemático, y las ideas de Nebrija sobre la gramática, puede encontrarse en el ensayo *Las ciencias y la Universidad de Salamanca en el siglo XV*, de Cirilo Flórez Miguel, en *Salamanca y su universidad en el primer Renacimiento: Siglo XV. Miscelánea Alfonso IX*, 2010, Luis Rodríguez San Pedro y Juan Luis Polo Rodríguez (Eds.), Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2011.

cualquier circunstancia concreta, y que llegó a su culminación en el siglo XX, el siglo de oro de las teorías absolutistas, con su carga de infinito desprecio por el pensamiento humanista que valora al hombre individual y a sus circunstancias, en vez de a las fuerzas anónimas y abstractas, y con frecuencia ficticias, que se esconden bajo la mayoría de los conceptos teóricos del racionalismo contemporáneo.



DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

Información del Autor | Author Affiliations

Nombre y Apellidos: Jorge Roaro
Cargo o Puesto: Investigador — FPI
Afiliación y Dirección Institucional: Departamento de Filosofía, Lógica y Estética
Universidad de Salamanca
Edificio F.E.S., Campus Miguel de Unamuno
37007 Salamanca, España
Grado Académico : Doctorando en Filosofía [≈PhD Candidate]
Afiliación Institucional: Universidad de Salamanca
Email: jorge.roaro@gmail.com

Información del Trabajo | Work Details

Nombre del Trabajo: La retórica y el arte de fomentar la virtud desde la elocuencia en el discurso de los humanistas hispanos del siglo XV
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 2, pp. 56-76.
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: (✉) boletin@disputatio.eu
web site: (🌍) www.disputatio.eu

Nota Editorial | Editorial Note

Tipo de trabajo: Artículo. Original
Reeditado de Ninguno
Licencia: (cc) (BY:) ($) (=) 3.0 Unported.
Con permiso del autor
Separata: No
ISBN: No

Disputatio. Philosophical Research Bulletin, Vol.1 No. 2, Dec. 2012, pp. 78-92
www.disputatio.eu | ISSN: 2254-0601 | Salamanca-Madrid

Heidegger y el nazismo: entre la lucidez y el absurdo

Heidegger and Nazism: between lucidity and absurdity

José Vega Delgado

Recibido: *4-Mayo-2012* | Aceptado: *31-Octubre-2012* | Publicado: *5-Noviembre-2012*

Resumen: En este breve artículo, el autor examina algunas de las facetas de la obra filosófica de Martin Heidegger, así como algunos aspectos biográficos de su vida, incluyendo su relación con el nazismo durante sus años como Rector de la Universidad de Friburgo, y trata de imponer un poco de sentido común sobre la actual moda de las descalificaciones moralizantes contra el filósofo.
Palabras clave: Heidegger · *Dasein* · Nazismo · Nacionalismo · Ser · Filosofía alemana.

Abstract: In this short paper, the author examines some aspects of the philosophical work of Martin Heidegger, as well as some biographical keys in his life, including his relationship with Nazism during his years as Rector of the University of Freiburg, and tries to impose some common sense over the current trend of moralist disqualifications against the philosopher.
Key words: Heidegger · *Dasein* · Nazism · Nationalism · Being · German philosophy.

J. Vega Delgado (✉)
Universidad de Cuenca, Ecuador
email: jvegadelgado@hotmail.com

ARTÍCULO

Heidegger y el nazismo: entre la lucidez y el absurdo

José Vega Delgado

1. Martín Heidegger (1889-1976)

Iniciaremos nuestra recuperación de la filosofía alemana, desde su última gran figura que estuviera inmersa al menos en la primera etapa de su parábola filosófica dentro del contexto mayor de la filosofía de la existencia.

Sin embargo, si bien el tratamiento de los distintos representantes de la filosofía alemana por escuelas, aporta una mejor perspectiva de sistemas, no significa en ningún momento que nos limitaremos a una mera descripción, sino que tomándolas como puntos de referencia, hemos de intentar apresar el pulso en la filosofía en lengua alemana, con su palpitación más profunda y original. De allí es que hayamos preferido comenzar nuestro enfoque de una *Filosofía de la Historia de la Filosofía Alemana*, no con los representantes aún vivos de tal ente cultural, sino con un gran personaje ya fallecido en quien, como lo apreciaremos de inmediato, recapitula —por así decirlo— no solo la filosofía alemana, ella específicamente, sino toda la tradición de la filosofía occidental: *Martín Heidegger*.

Al hilo de su hirsuto filosofar, en las distintas épocas, asistiremos a una originalísima *filosofía heideggeriana de la filosofía* que nos abocará, por inercia propia, a una suerte de *superación de la filosofía* y a un colocarnos, cabe el orto de la filosofía alemana, en lo que hemos denominado la *no-filosofía*.

> [1] «Yo, Martín Heidegger, he nacido en Messkirch (Baden) el 26 de septiembre de 1889, hijo del sacristán y maestro tonelero Friedrich Heidegger y de su mujer Johanna, natural de Kampf, ambos católicos. Asistí a la escuela municipal de mi pueblo natal. Desde 1903 a 1906 estudié en el Liceo de Constanza; después, en el Berthold-Gymnassium de Freiburg-im-Breisgau. Obtenido el diploma de fin de estudios (1909) estudié en Freiburg-im-Breisgau hasta el Rigorosum. Durante los primeros semestres he seguido cursos de teología y filosofía, y desde 1911 principalmente la filosofía, matemáticas y ciencias de la naturaleza, así como cursos de historia en el último semestre».

1. Scherer, Rene, y Kelkel, Arion Lothar (1975), *Heidegger o la experiencia del pensamiento*. Madrid: EDAF. Filósofos de Todos los Tiempos nº4, pp. 237-274. Véase también Heidegger, Martin (1914), *Die Lehre vom Urteil im Psychologismus*: *ein kritisch-positiver Beitrag zur Logik*. Inaugural - Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Albert - Ludwigs - Universität zu Freiburg i. B. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1914. VIII, 110 S.



Martin Heidegger en la década de 1930

Es mejor saber de Heidegger por él mismo antes que saber por los otros; empero, ese boceto biográfico que nos ha dejado, debe ser imperativamente completado por los datos de que disponemos para, en definitiva instancia, hacernos una idea somera de su trayectoria vital, principales acontecimientos, influencias y obras que nos dejará. Así podremos reconstruir el carácter de su filosofar, como hilo conductor para la cabal comprensión de su filosofía.

[2] «Heidegger pasó su infancia en la tierra ondulada y "parsimoniosa" de la Suabia del Sur, tierra de praderas y espesuras, en una aldea con castillo y murallas, ceñida por un camino que se aleja bordeando la linde del bosque, viendo de cerca los trabajos del leñador, del artesano, del segador, rítmicamente ordenados por el teñido de las campanas...

2. Scherer & Kelkel, *Heidegger o la experiencia del pensamiento*, pp. 273. Los paréntesis son del autor.

Al final de sus días vivió retirado en una casa de la Selva Negra (*Der Schwarzwald*). “Lejos del estruendo de las máquinas y de la vida urbana, Heidegger ha elegido el arraigo de su provincia, cuna del pueblo alemán. El universitario mundialmente famoso se ha mantenido constantemente fiel al terruño, a lo “simple”, a lo que “permanece”, junto al “camino campestre”, como inspiración del trabajo y del pensamiento bajo la “protección” de la tierra. En su mismo nombre está presente la tierra: *Heide* significa landa, brezal (páramo agreste, paraje silvestre)».



Martin Heidegger en su cabaña en la Selva Negra, hacia 1968.

La época más importante de su formación escolar, la recibió en el *Gymnasium* (colegio de estudios clásicos) de los Jesuitas en Constanza. Su prefecto de entonces, el más tarde Arzobispo de Friburgo, Gröber, le obsequió un escrito de Franz Brentano: *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles*[3]; tal obra le condujo a Heidegger —de acuerdo a su propia confesión— a la filosofía y a su principal interrogante: la pregunta por el «Sentido del Ser».

Los estudios de filosofía, teología y ciencias naturales fueron concluidos en 1915 en Friburgo de Brisgovia, con la tesis filosófica: *Die Lehre vom Urteil im Psychologismus*[4]. Con el

3. Esta obra de Brentano de 1862 se podría traducir como *Sobre los múltiples significados del ente según Aristóteles*, se encuentra vertida al castellano por Manuel Abella en Ediciones Encuentro en 2007.
4. La tesis doctoral de Heidegger de 1914 todavía no se encuentra traducida al español, su traducción seria: *La doctrina del juicio en el psicologismo. Contribución critico-positiva a la lógica*.

estudio *Die Kategorien und Bedeutungslehre des Duns Scotus*[5], Heidegger llegó a ser en 1916 profesor universitario en Friburgo (*Privatdozent*).

En 1923 recibió el nombramiento de profesor ordinario en Marburgo. Desde 1928 hasta 1945 fue profesor ordinario en Friburgo de Brisgovia. En 1933 asumió la dirección de la Universidad, como rector nacionalsocialista (nazi).

La muerte le sorprendió el 26 de mayo de 1976, en la Selva Negra donde vivía retirado desde su separación de la Universidad.



Martin Heidegger en la Selva Negra en la década de 1970

5. La tesis de habilitación de Heidegger de 1916 todavía no se encuentra traducida al español, su traducción seria: *La doctrina de las categorías y la significación en Duns Scoto*.

Heidegger fue conocido mediante su obra de mayor relieve: *Sein und Zeit*[6]. Partiendo de la fenomenología de su maestro Edmund Husserl, plantea la olvidada pregunta desde el comienzo de la filosofía acerca del «Sentido del Ser».

Qué mentamos nosotros, cuando decimos «es». ¿Cuál es el significado fundamental de nuestra integral mismidad y del propio contenido del mundo, lo que le hace al ente ser, para que sea definido?

La pregunta fue formulada con la entidad, dada con el propio Ser, ya con ello se puede proponer entonces, de una forma inequívoca, cómo el *Sentido del Ser* se inaugura junto con el hombre. Este se llama «*Dasein*». Porque el «Ser» (como Sentido) «allí» es. (*Dasein* = el Ser- allí, o, mejor. El allí-del-Ser; la existencia humana).

Los existenciales (*Die Existentiale*): el Arrojamiento (*Die Gworfenhit*), el Proyecto (*Der Entwwerf*), El Desmoronamiento (*Die Verfallenheit*) son reunidos bajo el concepto de la Preocupación o Cuidado (*Die Sorge*)[7]. Y esta misma es determinada con más profundidad, mediante el existencial fundamental, con la expresiva palabra de la Temporalidad (*Die Zeitlichkeit*).

Así como en la temporalidad es el horizonte significativo del propio Dasein intelegido, será conjeturado análogamente el Tiempo (*Die Zeit*), como el horizonte del ser (*Als Horizont des Seins*).

En su lección Inaugural del 24 de julio de 1929 en Friburgo *Was Ist Metaphysik?*, peculiariza Heidegger la filosofía como la atención a lo que propiamente siempre es el Hombre: el ejecutado acontecimiento fundamental, la emergencia del ente desde la Nada. El *hombre* como la circunstancia de la experiencia fundamental. «*Porque en general el ente es y no más bien la nada*», a tal experiencia denominada Angustia (*Die Angst*), se la llama «El Soporte de la Nada».

Después del Viraje (*Die Kehre*) de Heidegger, al que se coloca hacia 1930 con la Conferencia *Vom Wesen der Wahrheit*, el Dasein es ahora investigado a partir del Ser, y se traduce esta nueva denominación del *hombre*, consecuentemente, como el «Pastor del Ser» (*Der Hirt des Seine*).

El Dasein es el encargado por el Ser del Significado y el cuidado del ente. La dispuesta morada del Ser es para el Dasein el Lenguaje, la «Casa del Ser» (Das «*Haus des Seins*»); y tal viraje ocurre hacia los cincuenta años del pensamiento de Heidegger.

Con dicho «Giro», al mismo tiempo, se consuma un segundo: la sistematización inicial (fenomenología) buscó la salida hacia el *Sentido del Ser* y, los mismos conceptos

6. *Sein und Zeit*, de Heidegger fue publicado por primera vez en 1927 en los *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* que dirigió Husserl. En español existen dos traducciones, la realizada por José Gaos que publicó el Fondo de Cultura Económica en 1951 por primera vez; y la realizada por Eduardo Rivera publicada en Editorial Trotta. Es recomendable la traducción del profesor Rivera, por el manejo más actualizado de la terminología y autorizado por el mismo Heidegger de la Traducción

7. El termino alemán *Sorge*, podría traducirse como Cura, Cuidado, Encargo, Preocupación. El que esta encargado o preocupado de algo, como por ejemplo el Curador de una muestra.

predispuestos se experimentan ahora, como *historicidad*. El Ser se remite al *hombre*, en quien igualmente se esconde. Tal es su significado (como significado para nosotros) no siempre el mismo y no consistente, como las condiciones del mundo, en si poder de lo que entiende y quiere el Dasein; el Dasein ya no es tampoco más el hombre sencillamente, sino el *hombre occidental*, quien está bajo al destino de la metafísica, que encuentra su culminación en la técnica.

Misión de la filosofía, la que empero es transformada en un *pensar del Ser* (*Seinsdenken*), es el Escuchar (o *Callar*) al lenguaje mismo del Ser que se manifiesta al Mundo; «Recuerdo» o Recuperación (*Das Andenken*) que experimenta al Ser como Gracia necesitada por el *hombre* y revelada a él como destino. (La correlación entre Pensar-Agradecer y Recordar como Recuperar ha sido hecha famosa por Heidegger, en Alemán; *Denken-Danken-Andenken*).

El influjo de Heidegger sobre todas las ciencias del espíritu, especialmente la teología (Bultmann, Rahner) es significativo. Para la ciencia literaria, Heidegger ha llegado a ser, inmediata y mediatamente importante; inmediatamente a través de sus interpretaciones de Hölderlin, Trakl, Rilke en quienes se explícita el destino de Occidente como consumación de la Metafísica; mediatamente a través de los trabajos de F. Kaufmann, quien usa el concepto de historicidad y la concepción de Heidegger de la *disponibilidad*, para sus proyectos estéticos; J. Pfeiffer, quien acredita esta última concepción en una personal interpretación; E. Staiger, quien hace fecundo el análisis del Tiempo, según Heidegger, para las significaciones poéticas de sus géneros[8].

2. La Lucidez del Nazismo[9]

§2.1. ¡Se ha puesto de moda, de pronto! hablar y escribir con poco o ningún conocimiento de causa sobre *El Nacional-Socialismo*, más citado como *El Nazismo*, y, lo que resulta mayormente frívolo o violáceo, engrosar las cómodas filas del anatema o la condena baratos, luego de cuarenta años de que el fascismo alemán fuera sepultado en el Bunker de Berlín, tras el demoníaco y apocalíptico suicidio de *Der Fuehrer*: Adolf Hitler. ¡Qué valientes somos con los muertos y qué poco esfuerzo hacemos para comprehender, a cabalidad, la Historia!

Inicio, pues, a sabiendas de que voy a irritar a la Galería, un Juicio, no tanto como el de Nüremberg que ya fue consumado, sobre un celebérrimo y polémico libro, el de Víctor Farías, profesor chileno de Filosofía en la Freie Universitäet-Berlín Occidental: *Heidegger et le Nazisme*. La noticia se difundió en el cable internacional hacia los últimos meses del año 1987 y los primeros del 1988. La memorable obra, compuesta por un latinoamericano, como es obvio colegir se escribió *en castellano* y en alemán simultáneamente, empero, aquí

8. Kunish, Hermann (1975), *Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung*. Berlin: Duncker & Humblot, pp. 231-234

9. Esta sección «La lucidez del nazismo», es un discurso que se pronunció el 27 de Enero de 1989 en la presentación del libro *Cinco ensayos sobre el lenguaje*, del autor del presente artículo, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana — Núcleo del Azuay.

estriba la inteligencia de Farías, cedió lo más pronto que le fue posible derechos de autor a la *Editorial Verdier* de París, Francia. Alguien apostrofó, alguna vez, que una idea para ser universal debía de pasar, necesariamente, por la Ciudad Luz; Farias aprendió bien la lección y su escrito[10], se convirtió (Octubre de 1987) en un Best-Seller mundial, con detonante impacto en Alemania, Francia y Latinoamérica.

Cabe, sin embargo, la pregunta crucial: ¿Qué añadía de nuevo la relectura de Farías sobre el pensamiento, la obra y la personalidad de Martin Heidegger que no se supiera ya? ¿No era cosa harta vieja o antañona su filiación al partido nacional-socialista, su rectorado en la Universidad de Friburgo de Brisgovia en 1933, en calidad de *nazi*, su prematura renuncia al cabo de poco tiempo, la suspensión de por vida en su Cátedra de Filosofía cuando los franceses tomaron la ciudad en 1945, y la persecución de las asociaciones católicas de estudiantes durante su efímero rectorado?

Creo que el *quid* del éxito del libro de Víctor Farias estriba en haber llevado el paroxismo eso mismo que ya se sabía, se sospechaba o se decía en voz baja, pero, con una brillante orquestación sinfónica que le permiten los archivos más tecnificados de Berlín, París o Viena, amén de otras fuentes de primera mano como son los documentos que, en Berlín mismo, salvaguarda el profesor judío-alemán Ernst Tugendhat, quien fuera mi maestro en ese importante centro universitario, y a quien traté personalmente y de quien conservo, incluso, una fotografía con dedicatoria manuscrita de Martin Heidegger de su famosa cabaña en la que vivió retirado —como Heráclito— tras su obligatoria y prematura jubilación.



La cabaña de Martin Heidegger en la Selva Negra, hacia 1968.

10. El libro de Farias, publicado en la traducción francesa impecable de Myriam Benerroch y Jean-Baptiste Grasset, con prefacio de Christian Jambet, consta de 332 páginas más Índice. Se encuentra en la Serie de Moral y Política. Al castellano ha sido traducido como: *Heidegger y el nazismo*. Madrid: El Aleph Editores, 1989, 420 págs. Hay reediciones posteriores, corregidas y aumentadas, en Fondo de Cultura Económica (1998, 602 págs.) y en Lleonard Muntaner Editor (2009, 608 págs.).



La cabaña de Martin Heidegger en la Selva Negra, hacia 1968.

La severidad moral de Tugendhat al proporcionar al profesor Farías documentación reservada o secreta, a sabiendas de que ésa probaría definitivamente el compromiso del filósofo, llevado hasta sus últimas consecuencias, con el nazismo, no le privó al mismo Tugendhat de ser discípulo del último Heidegger, habilitarse como docente universitario con una tesis sobre *El Concepto de Verdad en Husserl y Heidegger*[11] y, lo que es más llamativo aún, mantener una rica y copiosa correspondencia con Heidegger —yo leí la dedicatoria del filósofo nada menos que en la edición bilingüe de la *Metafísica* de Aristóteles, que generosamente se desprendió en obsequio, siendo su ejemplar personal de estudio, clases y libro de cabecera, en homenaje a la graduación de Tugendhat—. ¿Cómo un filósofo judío-alemán pudo mantener tan buenas relaciones con otro filósofo, nazi confeso, a no ser por las excelencias de la filosofía de Heidegger, a pesar de su nazismo? Tugendhat había huido de niño con sus padres a Venezuela, cuando la peste nacional socialista se desencadenó; pasada la guerra, empero, volvió a Alemania y estudió con Heidegger en los pocos e informales seminarios que, el filósofo, mantuvo en diversas universidades alemanas, privado ya de su cátedra. Es ilustrativa esa amistad, de discipulado, cuanto a la rica veta filosófica del Heideggerismo, y, de la más rigurosa honestidad crítica por respecto a la conducta pública y

11. Cf. Tugendhat, Ernst (1967), *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*. Berlin: Walter de Gruyter.

la enorme responsabilidad que tuvo, Heidegger, el mayor filósofo del siglo para el gusto de los franceses, sobre los demenciales acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial...

§2.2. *Pierre Teilhard de Chardin*, el más grande de los visionarios y profetas contemporáneos del *futuro del hombre*, ha realizado la mejor y más justa evaluación del fascismo al definirlo certeramente, como: *una des-humanización nacida de un esfuerzo de súper-humanización*. Y uno de sus brillantes exegetas, añade:

> «Así, no todo es perverso en el Fascismo, como se cree a menudo. Este es, por el contrario, un agente de súper-humanización, en las actuales circunstancias de la Humanidad, o por lo menos un signo de esta tendencia que el hombre actual experimenta hacia la súper-organización. Hitler y sus correligionarios cometieron múltiples errores. Ante todo, eligieron mal su objetivo: *no se trata de construir una súper-nación, sino una súper-humanidad*. Además, emplearon métodos erróneos: la violencia y la conquista, en lugar de la conspiración consciente y voluntaria. ¿Ha perdido el Fascismo toda su significación a causa de estos errores? De ninguna manera, *la prosecución viciada de un ideal no destruye el ideal mismo*. Lo contrario, en cambio, puede ser verdadero: *la prosecución viciada de un ideal contribuye, ante todo, a despertar este ideal en los que aun no lo tienen, y, además, a evitar los errores en los que ya lo poseen*. De hecho, "*los movimientos totalitarios han repercutido en el sentido de despertar la tierra*", y "*el fascismo representa posiblemente una maqueta bastante lograda del mundo de mañana*". Es en él donde los modernos han aprendido su oficio y la labor de desarrollar el porvenir, a saber la Súper-Humanidad.
>
> Por consiguiente, también el fascismo es «el resultado del ascenso del *Unitary Man*», *el comunismo, por su parte, no ha podido prescindir de su inspiración, y Rusia, al abatir el nazismo,* "*ha condenado su propio exceso de totalitarismo*"».

La actitud final de Teilhard de Chardin respecto del fascismo puede resumirse con las siguientes palabras: «*no es el principio mismo de la totalización el que es defectuoso, sino tan solo la manera torpe e incompleta de aplicarlo*»[12].

Así planteado y comprehendido el *fascismo* no ha de llamarnos la atención que un gran pueblo como el alemán —otro tanto diríamos de Italia y el Japón— haya sido presa fácil de aquél, y, para Alemania, de su versión más refinada y perversa: el *Nacional-Socialismo* o Nazismo. ¿Es cosa de escándalo, entonces, el que la antena más lúcida de la inteligencia germana, en medio de la vorágine del fascismo, no sólo se haya plegado a él sino, incluso, haya tratado de orientarlo?

La renuncia de Heidegger del rectorado de la Universidad de Friburgo, al cabo de un año después de la postulación y elección por el partido nazi, ha de entenderse precisamente a la luz de este contexto: el filósofo —reputado en Francia como el más grande del siglo

12. Bravo, Francisco (1970) *Teilhard de Chardin, su concepción de la historia*. Barcelona: Editorial Nova Terra, pp. 93-94

XX— intenta conducir en 1933 el Movimiento Cultural Alemán y Universitario, por la senda de *un Socialismo* de corte absolutamente *Nacionalista*, fundándolo más, mucho más, en la tradición filosófica germana —la más notable de las filosofías modernas y contemporáneas, sólo parangonable, la *Filosofía Alemana*, al brote primigenio del pensamiento occidental en la *Filosofía Griega*—, que no en basamentos racistas o de higiene racial al modo como lo preconizaban ya Rosenberg o Krieck. Martin Heidegger representaba, pues, la lucidez o la inteligencia del Nacionalsocialismo, en una línea distinta de la que significó, más tarde, la barbarie de los campos de concentración. El nazismo de Heidegger era, para comenzar, culturalista y filosófico, de ningún modo racista y biologista; cuando triunfó esta última tendencia al interior del partido, hacia 1934, Heidegger declinó el rectorado y perdió una colaboración directora, a despecho de sus ocasionales conferencias en el Centro de Altos Estudios Políticos de Berlín, o de que haya seguido pagando sus cuotas al partido hasta la debacle de 1945, más como una forma de cubrirse sus espaldas que otra cosa, ya que un público rompimiento con la línea nacionalsocialista en el poder hubiera equivalido a un suicidio.



Martin Heidegger como rector de la Universidad de Friburgo, junto a otras autoridades y académicos, en un acto académico en Leipzig. 11-Nov-1933

Con lo dicho no queremos, en modo alguno, excusar de responsabilidad y culpabilidad sobre los acontecimientos que se suscitaron en Alemania, en Europa y en el mundo todo, a partir de 1934, al filósofo autor de *Sein und Zeit*, uno de los libros cimeros de la filosofía contemporánea; muy por el contrario, la línea que Heidegger representó, culturalista-filosófica, no era menos perniciosa que la otra, triunfadora a la postre, racista-biologísta. *La diferencia estaba en que el Nazismo de Heidegger era «espiritual», mientras que el de Rosenberg, «corporal». Para Heidegger el ombligo del mundo se encontraba en Alemania, en su región de Suabia y de la Selva Negra, como otrora para los griegos el Templo de Apolo en Delfos; el Ser sólo podía hablar a los humildes mortales en alemán y, aun mejor, en dialecto suabo; la*

filosofía era una creación que, aparte de Grecia y Alemania, en otras lenguas y continentes no tenía razón de ser.



Martin Heidegger en un evento académico de la Universidad de Freiburg, hacia 1934.

§2.3. La Segunda Gran Guerra Mundial, se nutrió tanto del chauvinismo cultural y filosófico alemán cuanto de su racismo y biologísmo ario y antisemita; por eso manifestábamos que, Martin Heidegger, el epónimo de la primera corriente es también culpable de *lesa humanidad*, o, simplemente de haber atentado contra el «*hombre universal*», si bien no con la misma gravedad de aquéllos que siguiendo a Rosenberg montaron el Apocalipsis de los campos de concentración.

Lo dicho explica por qué, cuando los franceses tomaron el ombligo del mundo —según pensaba el provinciano Heidegger— es decir, su insignificante aldea natal de Messkirch, y le sometieron a breve juicio, mientras la Universidad de Friburgo pidió la Jubilación por méritos (*Emeritierung*) el Jurado Militar se limitó a Jubilarle (*Pensionierung*), coincidiendo unos y otros en la prohibición de que Heidegger pudiera volver a enseñar oficialmente, al menos en la Universidad de la que fuera Rector y, en la cual, se le ordenaba con humillación: «*no aparecer en ningún acto público universitario*».



Martin Heidegger como profesor invitado en el Seminario Gerhard Ebelings, en Febrero de 1961.

Demás esté decir que Heidegger no fue citado a Nüremberg, el famoso proceso contra los criminales nazis; a partir de entonces, se refugió en su cabaña de la Selva Negra (*Der Schwarzwald*) y en el más profundo silencio, interrumpido sólo con la publicación de nuevas obras, reedición de antiguas, conferencias en contados centros culturales de Alemania y Europa, seminarios más bien particulares con pequeños grupos de alumnos, y, austera correspondencia con sus discípulos… La última filosofía de Martin Heidegger es, pues, doblemente una *filosofía del silencio del lenguaje*: primero, porque la interdicción universitaria y política le mandó callar después de 1945; segundo, porque Heidegger mismo, tras su largo peregrinaje, se aboca finalmente a una *Meditación* en la que la propia filosofía y su objeto inmemorial: *el Ser*, quedan suspendidos en vilo *De Camino al Lenguaje*, en el Abismo de su Fundamento Último: *El Silencio de la Palabra*…. La filosofía postrera de Heidegger que, había gravitado ya hacia la poesía, concluye de cara a la *mística*…

Si Martin Heidegger fue provinciano y chauvinista, por nacionalsocialista a ultranza, sería serlo mucho más el descartar su filosofía o su pensamiento bajo el despectivo calificativo de *Nazi*[13].

No hace falta ser un especialista en filosofía, ni mucho menos en filosofía alemana, para saber que la figura egregia de Heidegger —con sus luces y sombras— constituye uno de los mayores filósofos de todos los tiempos. Así como hoy en día seguimos estudiando a Aristóteles, quien en su obra *La Política* defendió el sistema esclavista de producción, o el pensamiento de Sir Francis Bacon pese a haber sido encarcelado por malversación de fondos del Estado, igual acontece y sucederá con las dos filosofías de Heidegger: la que culmina en

13. Resultan ilustrativas las «polémicas» que se han dado en los últimos lustros, especialmente las lideradas por Emmanuel Faye y las réplicas, entre otros, de Michael Marder.

Ser y Tiempo y precipita la moda del existencialismo sigloventino, como la que encuentra su mejor figuración en sus libros no traducidos al castellano: *De Camino al Lenguaje* (1959) y *Nietzsche* (1961)[14].

El libro del profesor chileno Víctor Farías ha enriquecido la bibliografía sobre Heidegger y, lo que es más importante, nos ha proporcionado una nueva clave —desde la política y el compromiso político del filósofo, cualquiera que éste fuere— como imprescindible a la comprehensión de una gran filosofía, bajo el sabio pensamiento de Lukács: *No existen filosofías inocentes*.

Monsieur Raul Boellinger, Director de Alianza Francesa en Cuenca —grato portador de la obra, pretexto para nuestra *Defensa de Heidegger*, nos ha asegurado que en Francia se ha desencadenado una nueva fiebre de heideggerismo, estudiantes y profesores han vuelto a engolfarse en la lectura de un filósofo quien, a decir del diario parisino *Le Monde* ha representado el mayor de la presente centuria. *Ser y Tiempo* ha recobrado antigua lozanía y todos andan a la caza de detectar categorías nacionalsocialistas, en el celebrado texto de Heidegger. La obra de Farías, en suma, *Heidegger et le Nazisme*, ha resultado una brillante aportación para volver a leer a Martin Heidegger, con nuevos ojos y mente lúcida.

Para asustar a los timoratos y a los fanáticos de toda laya, traigo a colación un escandaloso escrito nacionalsocialista de Heidegger, dado al público en 1953, ocho años después de concluida la Segunda Guerra Mundial. Criticando una determinada suerte de concepción sobre valores, apostrofa:

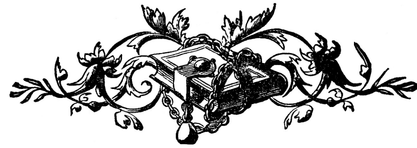
> [15] «Todo esto se llama [a sí misma] filosofía. Esto, lo que hoy en día se ofrece por todas partes como filosofía del nacional socialismo —pero que no tiene absolutamente nada que ver ni con la verdad inherente ni con la grandeza de este movimiento (a saber, el encuentro entre la técnica determinada a escala planetaria y el hombre moderno)—, hace su pesca en esas turbias aguas de los "valores" y las "totalidades"».

14. En 2004 en un amable diálogo con Paulo Vélez León, le comenté que había traducido una parte de *Unterwegs zur Sprache* en *Cinco ensayos sobre el lenguaje*, de la cual no tenía noticia de traducción alguna en 1989 cuando publiqué dicha obra, de allí que se mencione en ese texto que «no se ha traducido todavía» la citada obra de Heidegger y que sólo en 1997 en un congreso en España, el profesor Javier Hernández Pacheco, de la Universidad de Sevilla, me hace notar que la obra se había traducido ya; a lo cual mi interlocutor me comenta que efectivamente Unterwegs zur Sprache se había traducido por *De Camino al Habla* en 1987 en Ediciones del Serbal-Guitard. Este hecho, por otra parte, como le comentaba a P. Vélez León, comprobaba nuestras buenas intenciones en nuestra isla asilada del mundo, lo que no disminuye, sino al contrario refuerza nuestro espíritu por el trabajo filosófico. El *Nietzsche* de Heidegger, en aquel tiempo también era una obra difícil de acceder, y de la misma forma no se traducía todavía, sólo en el año 2000 se publican los dos volúmenes del Nietzsche en Ediciones Destino.

15. Heidegger, Martin (1953) *Einführung in die Metaphysik* (Freiburger Vorlesung vom Sommer 1935). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 152: «Dies alles nennt sich Philosophie. Was heute vollends als Philosophie des Nationalsozialismus herumgeboten wird, aber mit der inneren Wahrheit und der Größe dieser Bewegung (nämlich mit der Begegnung der planetarisch bestimmten Technik und des neuzeitlichen Menschen) nicht das Geringste zu tun hat, das macht seine Fischzüge in diesen trüben Gewässern der "Werte" und der "Ganzheiten"». [vid. Trad. Cast: *Introducción a la metafísica*. Trad. Emilio Estiú. Buenos Aires: Editorial Nova, 1956, pp. 234; y, Trad. Angela Ackerman Pilári. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003, pp. 179]. Los corchetes son nuestros. Cf. Vega Delgado, José (1989) *La filosofía alemana: prolegómenos para la superación de la filosofía*. Cuenca: Publicaciones del Departamento de Difusión Cultural - Universidad de Cuenca. Tomo 1.2 y Tomo 1.1, pp. 96.

§2.4. . . . No querría terminar este trabajo sin presentar mi agradecimiento. . . en primer lugar a mi maestro Ernst Tugendhat, sin cuya decidida y generosa dirección de mis estudios en Alemania, en modo alguno hubiera llegado a la cabal comprensión y la traducción exacta del pensamiento de Martin Heidegger; Tugendhat mismo conoció, trató y fue discípulo del último Heidegger, lo cual facilitó enormemente mi acercamiento a la filosofía heideggeriana, y específicamente, al modo final como ésta quedó grabada en su intención postrera:

> La urgencia de que la filosofía ha de ser superada, a través de la propia autoconsciencia de su grandeza y miseria, a la par, en dirección hacia el humilde pensar del ser, cuando el más alto lenguaje del hombre se trueca en silencio de un modesto oyente de la palabra...



DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica
INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

Información del Autor | Author Affiliations

Nombre y Apellidos: José Vega Delgado
Cargo o Puesto: Profesor Titular Principal de Filosofía
Afiliación y Dirección Institucional: Departamento de Humanidades
Universidad de Cuenca
Av. 12 de Abril S/N y Agustín Cueva
EC010111, Cuenca, Ecuador
Grado Académico : Doctor en Filosofía
Afiliación Institucional: Universidad de Cuenca
Email: jvegadelgado@hotmail.com

Información del Trabajo | Work Details

Nombre del Trabajo: Heidegger y el nazismo:
entre la lucidez y el absurdo
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 2, pp. 78-92.
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: (✉) boletin@disputatio.eu
web site: www.disputatio.eu

Nota Editorial | Editorial Note

Tipo de trabajo: Artículo. Original
Reeditado de Ninguno
Licencia: CC BY NC ND 3.0 Unported.
Con permiso del autor
Separata: No
ISBN: No

Sentido, significado y el principio de contexto en Frege

Sense, meaning and context principle in Frege

Kurt Wischin

Recibido: *10-Julio-2012* | Aceptado: *28-Septiembre-2012* | Publicado: *5-Noviembre-2012*

Resumen: El principio de contexto que Frege establece en *Fundamentos de la Aritmética* no reaparece en sus escritos posteriores, hecho que podría sugerir que a consecuencia de la sustitución de la noción de contenido juzgable por las de sentido y significado Frege lo rechazara después de 1890. Dummett arguye en 1995 que el principio de contexto continúa formando una parte central de la filosofía de lenguaje de Frege, pero que las teorías establecidas a partir del tomo I de *Leyes fundamentales de la aritmética* ya no son compatibles con la noción de la perspectiva internalista atribuida a Frege por van Heijenoort e Hintikka. El presente trabajo arguye que Frege no sólo jamás abandonó el principio de contexto, sino que también mantuvo toda su vida la fe en el lenguaje como medio universal con la consiguiente imposibilidad de establecer, vía una teoría semántica, externamente las referencias de nuestros términos.
Palabras clave: Frege · Filosofía del lenguaje · Principio de contexto · Sentido · Significado.

Abstract: Frege´s context principle, as put forward in *Foundations of Arithmetic*, is not mentioned in his later writings which might suggest that as a consequence of substituting the notion of judgeable content by sense and meaning, Frege would have abandoned the context principle after 1890. Dummett argues in 1993 that the context principle continues to form a central part of Frege's language philosophy; theories put forth from volume I of *Fundamental Laws of Arithmetic*, however, are no longer compatible with the notion of an internalist perspective attributed to Frege by van Heijenoort and Hintikka. I argue currently that Frege not only never abandoned the context principle but all his life maintained his faith en language as universal medium making and therefore held it impossible to establish reference for our terms externally by means of a theory of meaning.
Key words: Frege · Language philosophy · Context principle · Sense · Meaning.

K. Wischin (✉)
Universidad Autónoma de Querétaro, México
Universidad Nacional Autónoma de México, México
email: kurt.wischin@gmail.com

ARTÍCULO

Sentido, significado, y el principio de contexto en Frege

Kurt Wischin

EN CONCEPTOGRAFÍA DE 1879, FRUTO DE UNA NUEVA VUELTA A KANT[1] compartida por varios de sus contemporáneos en reacción al naturalismo ingenuo y psicologismo que se había apoderado de la filosofía de la matemática a mediados del siglo XIX en Alemania,[2] Frege introduce en el *análisis lógico* la descomposición de la oración en función y argumento, abandonando la tradicional separación en sujeto y predicado: esta forma de analizar debe garantizar que el pensamiento que se quiere juzgar sea efectivamente verdadero o falso. «2 + 3 = 5» puede analizarse, por ejemplo, en el argumento $\{2\}$ y la función $\{+3 = 5\}$, o también en la función $\{2 + 3 =\}$ y el argumento $\{5\}$. Sólo la combinación de función y argumento nos puede dar un contenido juzgable; y el análisis debe garantizarnos que todas las entidades que en este análisis pueden aparecer como argumento efectivamente sean nombres de objetos (o a su vez funciones). Función es, por lo pronto vagamente y en necesidad a su vez de explicación más adelante, el sentido insaturado del pensamiento; argumento es lo que puede ser reemplazado para dar posiblemente diferentes valores de verdad a la oración: el argumento $\{2\}$ da con «2 + 3 = 5» una oración verdadera, el argumento $\{3\}$ con «3 + 3 = 5» una oración falsa; $\{+3 = 5\}$ no significa nada, no tiene valor de verdad. Función es el sentido insaturado de la oración según hemos observado; objeto, en cambio, es toda entidad que puede ser argumento y que no es una función. Sólo objetos o funciones pueden ser *argumentos*. Pero Frege *no* dice que en el mundo sólo hay objetos y funciones: él en ningún momento da señas de tratar los sentidos como funciones ni como objetos. Como mencionamos unas líneas arriba, los sentidos de funciones tienen que ser insaturados (si aceptamos el argumento de Dejnožka), de lo que sigue que éstos no pueden ser objetos. Algunos estudiosos de Frege, sin embargo, piensan lo contrario, entre ellos importantemente Michael Dummett y con reservas Michael Beany.[3]

En *Los fundamentos de la aritmética* Frege introduce cinco años más tarde otra noción importante en su programa filosófico. Para que un número pueda formar parte como argumento de un contenido juzgable, tiene que ser un objeto, según hemos visto. Frege se pregunta: «¿Cómo puede dársenos un número si no tenemos representación mental (*Vorstellung*) ni percepción (*Anschauung*) de él? Sólo en el contexto de una oración *significan* las palabras algo. Se tratará entonces de explicar el *sentido* de una oración en la cual aparece

1. Frege G. *Begriffsschrift und andere Aufsätze*. Angelli I. (Ed.), 2a ed., Hildesheim, Zürich, New York. Georg Olms Verlag, 1998.
2. Sluga, H. *Gottlob Frege. The Arguments of the Philosophers*; Routledge, London y New York, 1980.
3. Dejnožka, J. «Dummett's Backward Road to Frege and to Intuitionism» en Randall E. Auxier and Lewis Edwin Hahn (Eds.) *The Philosophy of Michael Dummett*, La Salle, Ill. The Library of Living Philosophers, Open Court Publishing Company, a division of Carus Publishing Company, 2010, p. 83.

Disputatio (2012) 1-2: pp. 94-104

un numeral».[4] Si logramos explicar el sentido de la oración se nos da el significado de los nombres. Esta breve formulación puede parecer un concentrado tanto del programa logístico de Frege como una declaración en qué sentido él se propone perfeccionar el sistema de Kant: mientras para este no puede haber objetos sin intuición sensible, Frege tratara de probar que contenido y materia de la lógica son objetos lógicos que en absoluto no dependen de ninguna intuición sensible. Probar su realidad[5] será uno de los objetos principales de su magna obra *Leyes fundamentales de la aritmética* y finalmente la dificultad que hará fracasar una parte central de su programa. Aquí, sin embargo, no nos ocuparemos de este aspecto del programa de Frege.

Los fundamentos de la aritmética da los lineamientos para la parte del programa filosófico de Frege que se conoce como logicismo: reducir la aritmética a la lógica haciendo uso de la *Conceptografía* presentada en principio cinco años antes. Aunque no conocemos los detalles de este trabajo, sabemos que en los años que siguen al 1884, año en que se publicó *Fundamentos*, Frege se puso a trabajar en esto.[6] Cuando rompe el silencio en 1891, nos presenta con una novedad: Frege llegó a la conclusión de que la noción de contenido (juzgable) de una oración necesita una diferenciación para llevar a cabo su programa. En una serie de ponencias y escritos,[7] Frege introduce por esto la noción de *sentido* y *significado*, o *referencia* según se ha acostumbrado traducir «*Bedeutung*» en la literatura de y sobre Frege en español. Antes de hacer esta distinción, «*sentido*» y «*significado*» eran para Frege otros tantos casi-sinónimos de «*contenido juzgable*». Una vez que Frege hace la distinción, se convierten en términos técnicos radicalmente distintos entre sí que ocupan papeles muy diferentes en la construcción del saber sistemático.

Frege empieza a informar sobre la distinción entre el *significado* de un término, el cual él *identifica* con el objeto denotado por el término, y el *sentido* de este mismo término a partir de 1891 en el marco de una ponencia ante la sociedad jenaense para medicina y ciencias naturales bajo el título «Función y concepto»[8]: «El sentido de un nombre propio lo capta cualquiera que conoce suficientemente el idioma, o el todo de designaciones a los cuales pertenece»[9]. El sentido es además lo que nos da el significado de esta expresión; es, precisamente, la manera en que el significado nos es dado[10]. Ahora bien, una vez que

4. Frege, G. *Die Grundlagen der Arithmetik*. Hamburg: Meiner, 1988, § 62. Mí énfasis.

5. Es importante tener en cuenta, en este contexto, que para Frege los objetos lógicos son reales, pero no llega a afirmar que existen, confusión común entre los lectores de Frege, sobre todo ente los que afirman que el lógico de Wismar era un realista, dejando sin aclarar de qué tipo de realismo están hablando.

6. Frege, G. *Grundgesetze de Arithmetik I/II*. Hildesheim, Zürich, New York. OLMS, 2009, p. IX

7. Republicados en Frege, G., *Kleine Schriften*, Zweite Auflage Herausgegeben und mit Nachbemerkungen zur Neuauflage versehen von Ignacio Angelelli, Olms, Hildesheim, Zürich, New York, 1990, y en parte en Frege, G., *Funktion, Begriff, Bedeutung Fünf logische Studien*, 2a ed. Günther Patzig (Ed.), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

8. Cf. Frege, G. «Funcion y concepto», en *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*; Edi., intro., trad., y notas L. M. Villanueva, Madrid, Tecnos, 1998, p. 53-79.

9. Frege, G. *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, p. 24.

10. Esta serie de explicaciones, enfocada a introducir estas nuevas nociones en la filosofía de lenguaje de Frege, hace fácil perder de vista que para Frege, igual que para Kant, la unidad lógica fundamental es el pensamiento entero. Frege no tiene una teoría de referencia (como Russell) y su visión de la lógica es totalmente ajena, por ejemplo, al reísmo de Kotarbinski, que fue la inspiración de la lógica semántica de Tarski.

el contenido juzgable se *bifurca* en el sentido de la expresión y su significado o el objeto del cual trata ¿cómo ha de entenderse el principio de contexto? Se refiere ¿al sentido? ¿Al significado? ¿A ambos? Para Frege todos los signos tienen sentido y pueden tener significado – los nombres de cualquier objeto tanto como las oraciones completas, que por consiguiente también se consideran nombres (de objetos). Después de la «bifurcación» no podríamos decir por ejemplo sin más, como quizá se antoje, que el sentido de la oración entera determina el significado de los nombres que en ella aparecen. «*Sentido*» antes de 1891 no significa lo mismo que «sentido» después y el hecho que Frege asigna sentido y significado a *todos* los términos hace imposible esta interpretación, al menos sin explicación adicional.

Frege no vuelve a mencionar el principio de contexto en una forma lo suficientemente similar o análoga a la de *Fundamentos* en ninguna de sus obras posteriores que nos permitiera tomarla como expresión explícita de una noción heredera, ajustada a la nueva circunstancia. Entonces ¿abandonó Frege el principio de contexto, tan fundamental para la construcción del sistema en *Los Fundamentos de la aritmética*, a partir de 1891? Hay una serie de argumentos que hablarían a favor de semejante conclusión, las cuales Dummett trata y descarta uno por uno[11]. Para los fines de este trabajo supondremos que los argumentos de Dummett son contundentes y no nos ocuparemos del asunto.

Dummett es el filósofo que con toda probabilidad ha hecho la contribución individual más importante para rescatar la obra de Frege del olvido en que éste había caído en los años de gestación de la filosofía analítica. Dummett sostiene que el principio de contexto sigue formando un principio fundamental de la filosofía de lenguaje y de aritmética de Frege aún después de abandonar la noción de *contenido juzgable* a favor de las dos nociones de *sentido* (*Sinn*) y *significado* (*Bedeutung*).

Pauso aquí para hacer un breve comentario sobre mi decisión de traducir «*Bedeutung*» en la obra de Frege como «significado» y no como «referencia», como suele hacerse en la literatura fregeana en español. Mi motivo para los fines del presente trabajo es simplemente que quiero dejar distancia entre la interpretación inspirada en la filosofía analítica establecida en la literatura hispana de y sobre Frege que emula una percibida usanza anglosajona. Esta, hasta donde realmente se da, se debe en buen grado al uso de términos de Bertrand Russell en el programa logicista suyo y se estableció, hasta donde esto sucedió, para evitar confusiones entre los lectores; el propio Russell, ciertamente, lo traduce más bien como «*indication*».[12] También Dummett,[13] quien a veces adopta la traducción como «*reference*» y a veces la rechaza, da por asentado que con la introducción de la distinción entre sentido y referencia Frege da reconocimiento pleno a la diferencia entre el significado de un signo y el objeto que designa, diferencia que antes estaría

11. Dummett, M. «The Context Principle: Centre of Frege's Philosophy». Max I. y Stelzner W. (Eds.), *Logik und Mathematik. Frege-Kolloquium Jena 1993* (3-19). Berlin, New York: Walter de Gruyter, p. 10-13. 1995
12. Russel, B. «Appendix A. The Logical and Arithmetical Doctrines of Frege». *The Principles of Mathematics*, 2a ed. London. Kimble & Bradford.
13. Dummett, M. «The Context Principle», p. 13.

completamente ausente de la obra de Frege, según él; aseveración que también puede disputarse.[14] Pero si esta lectura es correcta, hace muy plausible ver «*Sinn*» como «*meaning*» y «*Bedeutung*» como «*reference*» análogamente al uso de Russell. Se impuso, sin embargo, «*sense*» para «*Sinn*», y no «*meaning*». Yo en todo caso difiero de esta lectura, pero no tengo aquí espacio para ampliar el comentario.[15] Espero que al menos se pueda intuir a partir de lo que expongo más adelante por qué encuentro insatisfactoria la interpretación de la diferenciación como «reconocimiento pleno de la diferencia entre significado y objeto designado».[16] [17] Independientemente de esto, en español también hay menos motivos *lingüísticos* que en inglés para proceder así, puesto que «*significado*» cubre tanto «*meaning*» como «*significance*» similar a como sucede también en alemán con «Bedeutung». Habiendo dicho esto, observamos también que la reclamada usanza en inglés es mucho menos uniforme de lo que parece ser la supuesta emulación en español. Dummett, en el escrito que aquí principalmente nos ocupa, opta por no traducir el término; le sigue en esto el editor de *The Frege Reader*, Michael Beany. Remito a la discusión que éste hace del tema en la referida antología.[18]

Regresando a nuestro tema: el cambio introducido en 1891 por Frege, él lo considera sin duda como una diferenciación importante para la construcción del sistema científico, pero un cambio que deja intactos a los principios fundamentales establecidos en *Los Fundamentos de la aritmética*, y entre estos principios figura importantemente el principio de contexto. No podemos suponer sin más que Frege abandonó este principio, y Dummett llega a la conclusión, después de muchos años de estudiar el tema, que sigue implícitamente vigente.

El principio de contexto le sirve a Frege en *Fundamentos* para tratar a los números como objetos auto-subsistentes.[19] ¿Hay un principio que cubre esta función en la obra posterior? En *Fundamentos*, dice Dummett, Frege pudo valerse del principio de contexto porque no distinguía entre el significado de un signo y el objeto denotado. Introduciendo la diferencia entre sentido y significado reconoce, en opinión del investigador británico, justamente esta diferencia. El objetivo principal de Frege no era el programa logicista —la reducción de la aritmética a la lógica— sino «esperaba obtener medios para justificar la existencia de objetos abstractos y en particular aquellos que forman el dominio de una teoría fundamental

14. Cf. Dejnožka, J. «Dummett's Backward Road to Frege and to Intuitionism».
15. Cf. Wischin, K. «Comentario crítico» en: Frege, G. *Escritos sobre la lógica y la filosofía del lenguaje*, trabajo por publicar.
16. Ernst Tugendhat protestó ya en 1971 contra esta usanza: «La reproducción en inglés del término de Frege "*Bedeutung*" como "*referencia*"... es totalmente errónea, de la misma manera como las reproducciones anteriores "*denotación*" y "*nominatum*". . . . Los traductores prefirieron de privar al lector inglés de la sorpresa que todo lector alemán experimenta con esta palabra en la primera lectura de *Über Sinn und Bedeutung*. Ellos escogen anticipar una respuesta, y, haber hecho esto, es probablemente peor de que resulta ser la respuesta equivocada». Tugendhat, E. «The Meaning of "*Bedeutung*" en Frege», Analysis, vol. 30, 1970, p. 177, citado según Sluga (1980, p. 158). Ignazio Angelleli, editor bien conocido de una colección de obras de Frege, siempre ha insistido en la traducción de «*Bedeutung*» como «significado» también en español. Cf. Angelelli (2000) Angelelli, Ignazio; «The Mystery of Frege's Bedeutung»; Revista Patagónica de Filosofía, 2, 2, 2000, 79-92.
17. Dummett, M. «The Context Principle», p. 13.
18. Beany, M. «Introduction» en: Beany M. (ed.) *The Frege Reader*. Malden, Oxford. Blackwell, 1997, p. 36-46.
19. Dummett, M. «The Context Principle», p. 13.

de las matemáticas».[20] [21] Frege pensó haber logrado este objetivo por medio del principio de contexto. La pregunta de fondo concierne no sólo a la filosofía de la aritmética, dice Dummett, sino tiene un alcance más universal: ¿cómo logramos referirnos a objetos?

Dummet afirma que es errónea la suposición que el principio de contexto se bifurca con la introducción de la diferencia entre sentido y significado. En *Leyes fundamentales de la aritmética* Frege dice, «el sentido de una oración es el pensamiento que la condición se cumple para que sea verdadero — para que su *Bedeutung* sea el valor de verdad, *verdadero*»,[22] mientras que el sentido de expresiones que componen las oraciones se caracterizan como su contribución al pensamiento expresado por la oración como un todo. Dummett explica:

> [23] «La versión posterior del principio de contexto de Frege es formulada en *Leyes fundamentales*, Volumen I, §§ 10, 29 y 31, donde él propone que los *significados* de términos para rangos de valor pueden determinarse mediante la determinación de los valores de las funciones primitivas para sus *significados* como argumentos, y así, de hecho, mediante la determinación de los *significados* de términos más complejos de los cuales forman parte».

Que Frege hable aquí de «términos más complejos» y no de oraciones completas como en *Fundamentos* no tiene en la praxis importancia, dice Dummett: «...todas las funciones primitivas que Frege tiene que tomar en cuenta son conceptos o relaciones, de manera que todos los «términos más complejos» son, de hecho, oraciones».[24]

Dummett nos advierte al principio del escrito, que presentemente estamos discutiendo, que se está retractando en éste de posturas que anteriormente había mantenido con relación al *principio de contexto* y su vigencia en la obra posterior de Frege, por lo que no necesariamente hay continuidad en sus posturas.

Ian Dejnožka[25] describe, en forma mucho más detallada de lo que yo pudiera hacerlo, posibles problemas con el argumento de Dummett que esbocé en el párrafo anterior y que él llama «el programa de Dummett de la vía inversa a Frege y al intuicionismo». Aunque mis conclusiones difieren finalmente algo de las de Dejnožka, remito para una discusión detallada a la publicación disponible en su sitio de Internet[26]. El problema con la «vía

---

20. Aunque Dummett no lo menciona en el texto, la posibilidad que éste sea el principal objetivo filosófico de Frege, la sugiere por primera vez, a mi saber, Hans Sluga en1980 quien en general critica la lectura completamente anti-histórica que se suele hacer bajo el paradigma de la filosofía analítica de Frege. Dummett en los años siguientes ataca duramente esta visión de Sluga, pero parece incorporar varias de sus sugerencias en su ensayo de 1993.
21. Dummett, M. «The Context Principle», p. 14. Nota de pie de página: Sluga, H. *Gottlob Frege. The Arguments of the Philosophers*, Routledge, London y New York, 1980.
22. Frege, G. *Die Grundgesetze de Arithmetik* I/II. Hildesheim, Zürich, New York. OLMS, 2009, § 32.
23. Dummett, M., «The Context Principle», p. 15.
24. Dummett, M., «The Context Principle», p. 15.
25. Cf. Dejnožka, J. «Dummett's Backward Road to Frege and to Intuitionism».
26. Cf. Dejnožka, Jan, *Internet Home Page*, 2012. Disponible en: http://www.members.tripod.com/~Jan_Dejnozka/

inversa» yo no lo había notado, y me abstengo de juzgar si efectivamente es *el* problema con el argumento o «programa» de Dummett.

El motivo más general para postular la vigencia permanente del principio de contexto aún después de 1891 es que Frege era, como Dummett observa, un internalista lingüístico. No es sólo que podemos seleccionar el objeto al cual una expresión lingüística se refiere solamente por medios lingüísticos, sino que «aprendemos la palabra ["referir"] en conexión con *decir* por medio de otra palabra o frase a qué la palabra se refiere... es en este sentido que una asignación de referencia es interna al lenguaje».[27] También en *Leyes fundamentales de la aritmética* Frege estableció el significado de las fórmulas «pero no de fuera, sino de adentro: no obstante de dar las explicaciones en un metalenguaje, el alemán, [*las explicaciones*] hicieron los significados ["meanings"] de las expresiones del lenguaje objeto formal, internos a éste [al lenguaje objeto], no al metalenguaje».[28] Para entender el lenguaje objeto sólo se tiene que estar familiarizado con los dos valores de verdad. Los significados de los términos son establecidos a partir de las estipulaciones que determinan los valores de verdad para todas sus oraciones.

Es justamente esto lo que Dejnožka llama «la vía inversa» de significados (aquí, el valor de verdad) a sentidos (de los términos sub-oracionales), que Russell (1905) había juzgado ser imposible y también Dejnožka piensa que Dummett está equivocado, aunque por motivos diferentes que Russell. Según Dejnožka reporta en su portal de Internet, Dummett le dio posteriormente la razón en este punto.[29] [30] No me atrevo a evaluar esta situación; ambos están de acuerdo, en todo caso, acerca de la permanencia del *principio de contexto* en la filosofía de lenguaje de Frege más allá del 1891, aunque interpretan diferentemente el propio *principio de contexto*.

Independientemente de si el argumento de Dummett involucra o no esta llamada «vía inversa», encuentro los siguientes problemas en la explicación de Dummett que parecen coincidir al menos en parte con algunos que también menciona Dejnožka:

1. Frege no introduce la diferencia entre «*sentido*» y «*significado*» como diferencia entre el significado de un término y el referente que designa, aunque parece ser justamente ésta la diferencia cuando se habla de expresiones sub-oracionales. Pero esta analogía es justamente la que hace que parezca absurda la ampliación de esta distinción a oraciones completas, donde el significado se convierte en un objeto (el valor de verdad), cuando

---

27. Dummett, M., «The Context Principle», p. 15.
28. Dummett, M., «The Context Principle», p. 16.
29. Kripke también piensa, que, en cierto sentido, sí hay una «vía de regreso» de la referencia al sentido, sin que por ello pretende refutar el argumento de Russell. Kripke sugiere que esta vía de regreso implica que los *sentidos* (no los *significados* o *referentes*) para Frege juegan un papel similar en su doctrina a los «objetos de conocimiento directo» en Russell. En este trabajo, Kripke aboga también por la traducción como «*reference*» o mejor todavía «*referent*» en lugar de «*meaning*». En mi trabajo por publicar explico por qué esta sugerencia no me parece apropiada.
30. Nota de pie de página: Kripke, Saul A. «Frege's Theory of Sense and Reference: Some Exegetical Notes», *Theoria*, 2008, 74, 181-218. Reimpresión en: Saul A. Kripke, *Philosophical Troubles. Collected Papers*, Volume I, Oxford University Press, Oxford, 2011, y, Wischin, K. «Comentario crítico».

por objeto se entiende principalmente una entidad ontológica (como de hecho tiende a hacerlo Dummett). Pero hay que recordad que objeto es simplemente todo lo que puede tomar el lugar de argumento que no es una función.[31] [32] También es importante recordar aquí que la aplicación primitiva de la distinción entre sentido y significado es a la oración, y que la posibilidad de aplicarla a entidades sub-oracionales depende del análisis en función y argumento.

2. Sentidos no son ni funciones ni objetos (Dummett los trata a veces como estos últimos), puesto que cuando son el sentido de una función son insaturados y tienen que ser insaturados para mantener unidos concepto y nombre en el pensamiento. Frege, explícitamente, opone sentidos a objetos en *Sobre sentido y Bedeutung*.[33]

3. Sólo los sentidos pueden ser componentes de un pensamiento, los objetos no. Es el sentido del numeral el que figura en el pensamiento, no el número, como es el sentido de la palabra 'Vesubio' la que es parte del pensamiento, no la propia montaña.[34]

Veamos lo que dice Frege:

> [35] «El sentido de un nombre propio lo capta cualquiera que conoce suficientemente el idioma, o el todo de designaciones a los cuales pertenece; pero esto ilumina el significado, si está presente, sólo de manera unilateral. A un conocimiento completo del significado contribuiría si pudiéramos determinar para cada sentido dado de inmediato si le pertenece. A esto no llegamos nunca».

El significado de un nombre propio es el objeto mismo que con él designamos[36];

---

31. El argumento de Sluga es similar en este punto, *i.e.*, que es un error leer la doctrina de Frege como una teoría de referencia. Las ideas de Sluga reciben apoyo también de Gottfried Gabriel en una antología de Erich H. Reck. Gabriel, Gottfried «Frege, Lotze, and the Continental Roots of Early Analytic Philosophy» (p. 39-51) en *From Frege to Wittgenstein, Perspectives on Early Analytic Philosophy*; Erich H. Reck (ed.), Oxford University Press, 2002

32. Nota de pie de página: Gabriel, Gottfried, «Frege, Lotze, and the Continental Roots of Early Analytic Philosophy» (p. 39-51) en *From Frege to Wittgenstein, Perspectives on Early Analytic Philosophy*; Erich H. Reck (ed.), Oxford University Press, 2002

33. Me parece que, si esto es correcto, hace imposible también la interpretación de Dummett y, por ejemplo, Kripke (Kripke, Saul A. «Frege's Theory of Sense and Reference: Some Exegetical Notes», *Theoria*, 2008, 74, 181-218. Reimpresión en: Saul A. Kripke, *Philosophical Troubles. Collected Papers*, Volume I; Oxford University Press; Oxford; 2011.) de que la noción de sentido en Frege cumple aproximadamente la función de «*significado*» usual en la filosofía analítica. Precisamente, *no* es una entidad separada y encima de lo que expresan el pensamiento o la función, sino exactamente lo mismo: saturado en el caso del pensamiento, insaturado en el caso de la función.

34. Difiero en este punto de Dejnožka: los números, por ser objetos lógicos, comparten la objetividad de los propios pensamientos, por lo que, efectivamente, son directamente componentes de éstos. Éste es realmente el meollo de la doctrina de Frege, según Sluga y Gabriel, (lo que daría la razón a Dummett, contra la aseveración de Dejnožka): el objetivo filosófico fundamental de Frege es corregir a Kant en cuanto a que la lógica no consiste de meras tautologías, sino que *trata* efectivamente de algo: precisamente de los objetos lógicos. Por esto, los juicios aritméticos pueden ser analíticos (en el sentido de Frege), contra lo que mantiene Kant, sin ser por ello meras tautologías.

35. Frege, G. *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, p. 24.

36. Frege, G. *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, p. 27.

> [37] «La oración "Ulises fue puesto en tierra, profundamente dormido, en Ítaca" evidentemente tiene un sentido. Puesto que es dudoso si el nombre que en ella aparece, «Ulises», tiene también un significado, es dudoso también si toda la oración tiene uno».

De la primera de estas tres citas podemos concluir que el sentido del signo «Ulises» está garantizado por el sentido de toda la oración. ¿Qué hay de su significado? Lo que a Frege interesa es la verdad científica de las oraciones. Ahora, de la pura oración no podemos determinar si «Ulises» es un nombre con significado o no, necesitamos saber más para esto. El sentido de la oración nos es dado por nuestro dominio del lenguaje. Y el principio de contexto establece que el sentido y posiblemente el significado de «Ulises» nos lo da la oración en que figura. Frege intentó demostrar en *Leyes fundamentales de la aritmética* que se puede garantizar un significado para cada uno de los nombres en su lenguaje formal. Dummett dice que el intento falló por ser circular, pero lo que es importante para nuestros fines aquí es dejar en claro que Frege de ninguna manera intentó definir el mecanismo por medio del cual el lenguaje natural logra garantizar que haya un significado para *todos* los nombres en el lenguaje.[38]

Dummett, sin embargo, critica a van Heijenoort e Hintikka justamente por mantener esto: que Frege haya creído en la lógica como medio universal y, consiguientemente, en la inefabilidad de la semántica:

> «El principio de contexto seguía ocupando su lugar en el centro del pensamiento de Frege con la misma fuerza que había tenido en *Grundlagen*; distinguir entre *Sinn* y *Bedeutung* no había debilitado su fe en él en lo más mínimo».

¿Sigue de esto que la semántica es imposible? El pensamiento de Frege era más sutil de lo que le conceden van Heijenoort e Hintikka. Yo lo interpreto como sigue: una teoría de *Bedeutung* para un lenguaje desde luego tiene que formularse en algún lenguaje; si se trata de establecer la interpretación del lenguaje objeto, necesariamente tiene que formularse en un metalenguaje desconectado del lenguaje objeto puesto que éste no puede aún entenderse[39].

Pero Dejnožka observa sobre esta afirmación de Dummett:

---

37. Frege, G. *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, p. 29.
38. Se puede ver este punto también así: La lucha anti-psicologista de Frege también es una lucha anti-empirista en la fundamentación de la matemática por medio de la lógica y del a-priorismo en un sentido cercano al neo-kantianismo. Si hay o no un objeto para el nombre «Ulises» es algo que no le concierne a la lógica.
39. Dummett, M. «The Context Principle», p. 11 n.4, p. 12 n.6, p. 16; Hintikka, M. B. & Hintikka J. *Investigating Wittgenstein*, Oxford, New York. Basil Blackwell, 1986 p. 1.

[40] [41] «Todos empezamos con el lenguaje como *outsiders*, *pace* Dummett*. No hay *insiders* nacidos. [...] ...para Frege las referencias son establecidas sólo a través de los sentidos. Frege dice "el nombre propio se relaciona con un objeto por *mediación* de un sentido, y sólo por medio de ésta" ... Así, las explicaciones establecen referencias sólo por medio de sentidos. Por lo tanto, cada explicación es primero y principalmente la explicación de un sentido».

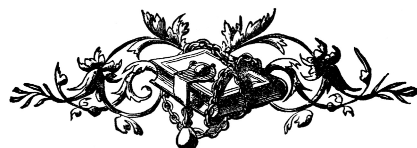
Estos comentarios tratan de dejar en claro que Frege realmente no *define* los términos primitivos en un metalenguaje, sino los «explica», es decir, los establece por medio de indicaciones, metáforas, sugerencias con cierta vaguedad apelando a una mente comprensiva[42] previo al uso dentro del lenguaje científico y hasta después los «reglamenta» dentro del lenguaje científico. Las definiciones, en cambio, no explican nada — sólo son abreviaciones, por lo que no es cierto que Frege estableció el significado de sus fórmulas desde adentro del lenguaje formal (es decir sin hacer uso de los significados disponibles sólo en el metalenguaje) recurriendo obligadamente a un metalenguaje —aquí el alemán— para poder hablar sobre el lenguaje objeto.[43]

Dejnožka sugiere que Dummett usa la «vía inversa a Frege» porque es la vía que también lleva al intuicionismo que él quiere defender. Dummett desde luego es él supremo intérprete de Frege. Pero también parece tener un «programa», no sólo para llegar al intuicionismo, sino también para defender la idea de que una filosofía sin teorías explicativas es una abominación filosófica.

En *Origins of Analytical Philosophy* Dummett[44] ataca a Wittgenstein por proponer una filosofía que prescinde de una teoría semántica. En «The Concept Principle» nos quiere persuadir de que es falsa la idea, sugerida por van Heijenoort e Hintikka, de que la lógica como lenguaje y la inefabilidad de la semántica podrían estar presentes ya en Frege. Pero, como él mismo observa, el objetivo filosófico de Frege no se agota con el programa logicista,[45] como ya hemos mencionado. Me parece que el objetivo científico-filosófico de Frege era establecer un sistema que conectaba el significado de las proposiciones con la verdad asegurando que los términos de este lenguaje no fueran vacíos. La idea evidentemente no es la misma, sino que evolucionó pasando por diferentes etapas de Frege como inefabilidad de las relaciones semánticas, al «primer» Wittgenstein como distinción entre lo que las oraciones dicen vs. lo que muestran, al «segundo» Wittgenstein que explícitamente rechaza toda explicación teórica, tiene, sin embargo, su raíz en la idea del fondo de roca dura — de que hay un límite regulador que no podemos transcender: la

40. *Referencia citada en la cita: Dummett, M., «The Context Principle», p. 16, Cf. p. 10-11.
41. Dejnožka, J. «Dummett's Backward Road to Frege and to Intuitionism», p. 64, pasaje citado traducido del original en alemán: Frege G. «Ausführungen über Sinn und Bedeutung». *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie: aus dem Nachlass*. Gabriel G. (ed.), Hamburg. Meiner, 2001, p. 34.
42. Cf. *Leyes fundamentales* § 0
43. Cf. Dejnožka, J. «Dummett's Backward Road to Frege and to Intuitionism», p. 63 s.
44. Dummett, Michael, *Origins of Analytical Philosophy*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993, p.164 – 166.
45. Dummett, M. «The Context Principle», p. 13.

lógica para Frege y para Wittgenstein I, los juegos de lenguaje para Wittgenstein II. Podemos inventar «*modelos*» y «*mundos posibles*», pero estos son reglamentados, a fin de cuenta, más allá de lo que podemos explicar por medio de la lógica o por medio del lenguaje.



DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica
INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

Información del Autor | Author Affiliations

Nombre y Apellidos: Kurt Wischin
Cargo o Puesto: Docente de Tiempo Libre
Afiliación y Dirección Institucional: Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma de Queretaro
Av. 16 de septiembre #57, Centro Histórico
Santiago de Querétaro, QRO, México
Grado Académico : Maestrando en Filosofía [≈MPhil Candidate]
Afiliación Institucional: Universidad Nacional Autónoma de México
Email: kurt.wischin@gmail.com

Información del Trabajo | Work Details

Nombre del Trabajo: Sentido, significado
y el principio de contexto en Frege
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 2, pp. 94-104.
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: (✉) boletin@disputatio.eu
web site: (🌍) www.disputatio.eu

Nota Editorial | Editorial Note

Tipo de trabajo: Artículo. Original
Reeditado de Ninguno
Licencia: (cc) (BY:) ($) (=) 3.0 Unported.
Con permiso del autor
Separata: No
ISBN: No

Ontología del arte como metafísica de lo ordinario

Ontology of art as metaphysics of the ordinary

Maurizio Ferraris

[Traducción de Francesco Consiglio]

Recibido: *24-Julio-2012* | Aceptado: *5-Noviembre-2012* | Publicado: *28-Noviembre-2012*

Resumen: La posibilidad de definir una ontología del arte —indagando, por tanto, cuál género de cosas sería un objeto de arte— recorre dos horizontes alternativos: aquél de una metafísica prescriptiva (que remite a la reflexión de Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte*, y que otorga al arte una verdad alternativa a la científica, aunque también dotada de una vigorosa actitud de apertura hacia la realidad) y aquél de una metafísica descriptiva (que se contenta —productivamente, por otra parte— con describir una obra de arte como un objeto ordinario).
Palabras clave: Arte · Ontología de la obra de arte · Arte y ciencia · Mundo del arte · Metafísica.

Abstract: The possibility of defining an ontology of art —asking, therefore, which kind of things would be a work of art— follows two alternative horizons: that of a prescriptive Metaphysics (which goes back to the reflections by Heidegger in *The Origin of the Work of Art*, that bestows to Art an alternative truth to the scientific truth, although also endowed with a vigorous attitude of opening to reality), and that of a descriptive Metaphysics (which is satisfied —productively, on the other hand— with describing a work of art as an ordinary object).
Key words: Art · Ontology of the work of art · Art and science · World of art · Metaphysics.

M. Ferraris (✉)
Università degli Studi di Torino, Italia
email: maurizio.ferraris@unito.it
F. Consiglio (✉)
Università degli Studi di Parma, Italia
email: drosofilo@hotmail.it

Ontología del arte como metafísica de lo ordinario

Maurizio Ferraris

Ontología del arte

EXISTE EL ARTE. EXISTE UN MERCADO DEL ARTE, existen libros que cuentan historias no necesariamente acontecidas etc. ¿Porqué no debería existir una filosofía del arte? Además, en los últimos dos siglos han ocurrido cosas que han cambiado el status del arte y de la filosofía. Por ejempo, se dijo que el arte es el órgano de la filosofía, o que el mundo ha devenido una fábula o una imagen, o que la verdad no consiste en la conformidad de la proposición a la cosa, sino más bien en la «apertura» o creación. ¿Porqué no debería existir una filosofía del arte? Sobretodo, existe la ciencia, que pretende dar una explicación completa de la realidad, desterrando en la prehistoria los esfuerzos de la filosofía. ¿Por cuál razón la filosofía, en vez de dialogar con la ciencia, no debería aliarse con el arte, y proponer una verdad alternativa?

Algo parecido seguro se lo preguntaron muchos, entre la segunda midad del siglo XIX y la primera midad del siglo XX. Teóricos de las ciencias del espíritu, filósofos de la existencia o estudiosos de cosas artìsticas que podían así verse condecorados con el incierto título de filósofo. Seguramente se lo preguntó Heidegger, en su escrito de la mitad de los años treinta, *El origen de la obra de arte*,[1] compuesto unos pocos años después de *Ser y Tiempo*,[2] una obra ambiciosa e inacabada. En su escrito sobre la obra de arte, Heidegger plantea precisamente la tesis del Arte como verdad alternativa a la Ciencia, y aquel texto se mantuvo por mucho tiempo como una de las principales referencias en la ontología del arte: si no logras producir una ontología filosófica (éste es el resultado no querido de *Ser y Tiempo*), puedes jugarte la carta de la ontología artística.

Metafísica prescriptiva y metafísica descriptiva

A pesar de su curso descriptivo, Heidegger piensa en una metafísica prescriptiva, o sea en una metafísica que pueda enseñarnos a corregir las suposiciones equivocadas que tenemos sobre el mundo. Una versión muy enfática de tal metafísica, ya que quiere competir con la física: el ser investigado por la ontología filosófica no es el ente del que se ocupa la ciencia, y tampoco aquello con que tiene que ver el sentido común.

1. vid. Trad. castellana: «El origen de la obra de arte», en: Heidegger, M. *Arte y poesía*, trad. S. Ramos, Fondo de Cultura Económica, 2009 (1a ed.: 1958) (N. d. T.).
2. vid. Trad. castellana: *El ser y el tiempo*, trad. J. Gaos, Fondo de Cultura Económica, 2009 (1a ed.: 1951); y, *Ser y tiempo*, trad. J. Rivera, Ed. Trotta, Madrd, 2009 (1a ed.: Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997) (N. d. T.).

Disputatio (2012) 1-2: pp. 106-111

En el ámbito específico de la ontología del arte, su tesis fundamental suena así:

> 1.— Existe el mundo de la física, ya está abierto (o sea, se limita a describir lo existente, como si fuese algo baladí). No es interesante.
>
> 2.— Existe el mundo del arte (y de la religión, de la filosofía, de la moral y de la política). Es interesante, y abre. La física habla de átomos, campos y fuerzas, la ontología de «apertura de perspectivas».
>
> 3.— Con «apertura» se entiende que el Arte nos permite acceder a un real más profundo que lo real.
>
> 4.— Esta ontología tiene que ver con la interpretación, ya que la simple percepción o la simple constatación tienen que ver, en su perspectiva, con la física.

Independientemente del éxito de un semejante proyecto, en *Ser y Tiempo*, o en la reflexiones succesivas sobre la historia de la metafísica, en el ámbito de la ontología general, el problema fundamental es que la apertura no es para nada una característica específica del arte. Más bien, pertenece en primer lugar a la ciencia y a la técnica, en cuanto actividades correctivas: donde pensabas que hubiese una taza de café que se enfriaba, había un café que cedía calor en el ambiente circundante; donde Aristóteles imaginaba que hubiese la tendencia a volver en los lugares naturales, actuaba la fuerza de gravedad; donde Ptolomeo creía que el Sol se ponía, era la Tierra la que da la vuelta al sol; y —por lo que atañe a la técnica— ruedas y clavas, *computers* y *post-it* no dejan de transformar nuestra experiencia. Además, mientras hasta un pequeño descubrimiento técnico (justamente, el *post-it*) «abre», la teoría del arte como apertura supone que esta función sea reservada al «gran arte»; permanece incierto no sólo lo que es el «gran» arte, sino sobre todo lo que les queda a las obras de arte feas —un caso en cierto sentido hasta más interesante—, a las obras de arte así así.

Parece difícil plantear una visión tan enfática e improbable del arte que, además, presenta la desventaja de no diferenciar la experiencia estética de la técnica o de la ciencia, es decir, falla justo en el objetivo por el cual había sido ideada. Una estrategia más sabia para definir la ontología de la obra de arte (o sea, sin darle demasiadas vueltas al asunto, para decir qué tipo de objeto es una obra de arte) parece ser aquella de una metafísica descriptiva, que no defina el arte como una experiencia extraordinaria, sino —justo al contrario— como la quintaesencia de las experiencias ordinarias, basada en una humanidad media, en una talla media, en invariancias (es decir, en elementos mucho más firmes que aquellos que caracterizan la íntima dinamicidad de la ciencia) y en la percepción (que en cierto sentido es la quintaesencia de la mediedad).

Los cuatro criterios distintivos del artefacto artístico

En la misma estela de los cuatro momentos del juicio del gusto kantiano, podemos sintetizar así estas cuatro características fundamentales de los artefactos artísticos. y por lo

tanto —para una ontología pensada esencialmente como teoría del objeto— de la ontología del arte.

3 1.— CONVERSACIÓN: *el arte tiene una función antropológica esencial, como ocasión para conversar*. Como sugirió recientemente Roberto Casati*, los artefactos artísticos están producidos con el objetivo prioritario de provocar alguna suerte de conversación en relación a su producción. No sirven para una «comunicación» entre artista y público, no llevan mensajes. Tienen que producir atención (y por esto no tener o esconder un aspecto instrumental) dentro de un contexto lingüístico en que valen como objetos de discusión. El arte puede ser un motivo de conversación precisamente porqué comparte un mundo de sentido común, que no se puede cambiar (o se puede sólo dentro de unos márgenes muy limitados). Se podría decir que un semejante concepto vale sólo para el arte moderno, aquél que más que cualquier otro ha desarrollado instituciones, museos, crítica de arte. Pero también quien en el neolítico pintaba la bóveda de una caverna, en lo que no concernía el cumplir con un rito o informaciones sobre la caza, estaba generando conversación. En efecto, se trata, según yo, de una contraprueba de la tesis hegeliana del arte como algo pasado. Justo cuando el arte es desterrado en el pasado como pretensión de verdad, justo en el momento en que acudimos al médico en vez de al chamán o utilizamos armaduras historiadas no como defensa sino como ornamento, el arte se revela como ocasión de conversación («Bonita esa armadura», etc. etc.). En esta dimensión, valoriza algunas invariantes válidas en cada tiempo.

4 2.— AISTHESIS: *las obras de arte son más cercanas a la percepción que a la interpretación. Son esencialmente objetos físicos*. Esta es la razón de la llamada de Baumgarten al conocimiento sensible, al conocimiento claro pero no distinto, que ya quedaba al centro de la crítica de Leibniz a la identificación cartesiana entre claridad y distinción**. Específicamente, esta consideración nos dice que hay una fuerte diferencia entre la experiencia cientifica y la experiencia sensible, entre lo que sabemos y lo que vemos. El arte está enlazado previamente con estructuras del sentido común y con la física ingenua (piensen en las metáforas). El arte no es el descubrimiento de un mundo alternativo a la física, sino una descripción del mundo de la experiencia en cuanto no está implicado en la transformación de las teorias físicas.

3. * R. Casati, «The unity of the kind "Artwork"». *Rivista di Estetica*, n.s., n. 23, 2003, pp. 3-31.

4. ** G. W. Leibniz, *Meditaziones de Cognitione, Veritate et Ideis*, *Acta Eruditorum Lipsiensium* (nov. 1684), ed. Gerhardt vol. IV, pp. 422-427 (vid. Trad. castellana: G. W. Leibniz, «Meditaciones sobre el Conocimiento, la Verdad y las Ideas [desde verano a noviembre de 1684]», en *Escritos filosóficos*, Ezequiel de Olaso (ed.), Charcas, Buenos Aires, 1982, pp 271-278. Reeditado en: Colección teoría y crítica, Volumen 11 — Mínimo Tránsito, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003) (N. d. T.).

5 3.— MESOSCOPÍA: *el arte tiene un tamaño mesoscópico*. El mundo está lleno de cosas de tamaño medio, ni demasiado grandes ni demasiado pequeñas, o sea adecuadas a nuestra extensión corporea y a nuestros recursos y necesidad ecológicas. Sugiero de llamar esta hipótesis «Hipótesis de la mesoscopía»*. La mesoscopía es típica de la experiencia estética. Lo sublime designa lo que es de alguna manera demasiado grande para ser representado (de acuerdo con la tesis de Kant que indica la necesidad de una talla media para el fenómeno). La unidad de tiempo, lugar y acción en Aristóteles parece igualmente remitir a esta dimensión mesoscópica. Y las dificultades halladas por Wagner, y aún más por las *Vexations* de Satie (24 horas de pianoforte) o por *Empire* de Warhol (24 horas del Empire State Building grabadas con cámara fija) confirman la hipótesis. También la psicología de las novelas comparte la hipótesis mesoscópica. Lo verosímil narrativo, la posibilidad de compartir sentimientos o participar a acciones, cabe dentro de esta talla.

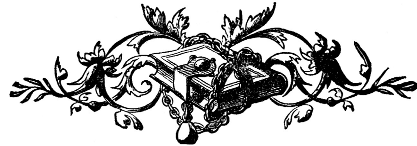
6 4.— INVARIANCIA: *las obras de arte tienen una duración en el tiempo y poseen una específica consistencia, que no puede ser cambiada*. La invariancia estuvo puesta por Strawson** como base de la idea de «*metafísica descriptiva*». La idea fundamental es que mientras que en la periferia del pensamiento, aquella que concierne nuestras adquisiciones más sofisticadas, las cosas cambian (o pueden cambiar) muy rápidamente, hay un núcleo invariante del pensamiento humano que no cambia (o cambia muy poco). Ahora, dentro de este núcleo se encuentra seguramente el arte, que ha desarrollado —típicamente— el concepto inmutable de «clásico». En relación a Strawson, añadiría que las cosas no cambian porque no se pueden corregir. La incorregibilidad es un rasgo común de la *aisthesis* y del arte: si una hoja de papel es blanca, no puedo verla negra, ni siquiera apagando la luz (en ese caso no vería una hoja negra, simplemente no vería nada); Sherlock Holmes vivirá para siempre en Baker Street, no podemos crear una teoría alternativa sobre eso. Huria Heep es malo a pesar de cualquiera revisión de la moral que pudiéramos hacer.

Conclusiones

Puede parecer frustrante tratar el arte como el prototipo no de una entidad extraordinaria, sino como el más ordinario de los entes. Pero en un último análisis no hay ningún motivo para una semejante desilusión. En el momento en que Aristóteles define la poesía como algo más universal que la historia, ya que ésta última describe lo particular y lo contingente, mientras que la primera capta lo universal y lo necesario, implica exactamente esta mediedad, y la teoría del arte como imitación no hace más que fortalecer la impostación descriptiva de una ontología del arte. En el otro cabo (casi) de la historia, Proust escribe que el objetivo de la obra de arte no es hacernos ver maravillas, sino servir como telescopio

5. *J. J. Gibson, *An Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Miffling, Boston 1979.
6. ** P. F. Strawson, *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics,* Routledge Kegan and Paul, Londres, 1959 (vid. Trad. castellana: P. F. Strawson, *Individuos. Ensayo de metafísica descriptiva*, Taurus, Madrid, 1992) (N. d. T.).

o microscopio para coger nuestra vida. La objeción que se podría hacerme, ahora, es que lo que acabo de contar no es más que una historia ya notoria, pero yo no creo que sea así, si se considera que mucha estética parece haberse sistemáticamente encomendado a un mensaje alternativo, aquél del barroquísimo Cavalier Marino: «è del poeta il fin la meraviglia, e chi no sa stupir vada alla striglia»[7].



7. «El fin del poeta es la maravilla, y quien no la logra sea bien reñido» (N. d. T.).

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica
INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

Información del Autor | Author Affiliations

Nombre y Apellidos: Maurizio Ferraris
Cargo o Puesto: Professore Ordinario di Filosofia Teoretica
Afiliación y Dirección Institucional: Departamento de Filosofía y Educación
Università degli Studi di Torino
Via S. Ottavio 20
10124 Torino, Italia
Grado Académico : Diplôme d'études approfondies
Afiliación Institucional: École des Hautes Études en Sciences Sociales
Email: maurizio.ferraris@unito.it

Información del Trabajo | Work Details

Nombre del Trabajo: Ontología del arte como metafísica de lo ordinario
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 2, pp. 106-111.
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: (✉) boletin@disputatio.eu
web site: (🌍) www.disputatio.eu

Nota Editorial | Editorial Note

Tipo de trabajo: Artículo. Original
Reeditado de Ninguno
Licencia: (cc) (BY) ($) (=) 3.0 Unported.
Con permiso del autor
Traducido de: Ontologia dell'arte come metafisica dell'ordinario
Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti
e della Letteratura, 2004
ISSN: No

Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas

Meditations on Knowledge, Truth, and Ideas

Gottfried Wilhelm Leibniz

[Traducción de Miguel Candel Sanmartín]

Recibido: *15-Septiembre-2012* | Aceptado: *20-Noviembre-2012* | Publicado: *18-Diciembre-2012*

Resumen: En este breve trabajo, se presenta una edición bilingüe de *Meditationes de cognitione, vertitate et ideis* (1684), de Leibniz. La importancia de este texto radica en que aquí se presentan, por vez primera, los elementos básicos de su teoría del conocimiento.
Palabras clave: Razón · Verdad · Idea · Definición.

Abstract: In this brief article, a bilingual edition of Leibniz's 1684 essay *Meditationes de cognitione, vertitate et ideis* is presented. The importance of this text rest in the fact that, for the first time, the basic elements of his theory of knowledge are displayed.
Key words: Reason · Truth · Ideas · Definition.

M. Candel Sanmartín
Universitat de Barcelona, España
email: candel@ub.edu

TRADUCCIÓN

Meditationes de cognitione, vertitate et ideis

Gothofredi Guillelmi Leibnitii

Quoniam hodie inter Viros egregios de veris et falsis ideis controversiae agitantur, eaque res magni ad veritatem cognoscendam momenti est, in qua nec ipse *Cartesius* usquequaque satisfecit, placet quid mihi de discriminibus atque criteriis Idearum et cognitionum statuendum videatur, explicare paucis. Est ergo cognitio vel obscura vel *clara*; et clara rursus vel confusa vel *distincta*; et distincta vel inadaequata vel *adaequata*, item vel symbolica *vel intuitiva*: et quidem si simul adaequata et intuitiva sit, perfectissima est.

Obscura est notio, quae non sufficit ad rem repraesentatam agnoscendam, veluti si utcunque meminerim alicujus floris aut animalis olim visi, non tamen quantum satis est, ut oblatum recognoscere, et ab aliquo vicino discernere possim; vel si considerem aliquem terminum in scholis parum explicatum, ut Entelechiam *Aristotelis*, aut causam prout communis est materiae, formae, efficienti et fini, aliaque ejusmodi, de quibus nullam certam definitionem habemus: unde propositio quoque obscura fit, quam notio talis ingreditur. *Clara* ergo cognitio est, cum habeo unde rem repraesentatam agnoscere possim, eaque rursus est vel confusa vel distincta. *Confusa*, cum scilicet non possum notas ad rem ab aliis discernendam sufficientes separatim enumerare, licet res illa tales notas atque requisita revera habeat, in quae notio ejus resolvi possit: ita colores, odores, sapores, aliaque peculiaria sensuum objecta satis clare quidem agnoscimus, et a se invicem discernimus, sed simplici sensuum testimonio, non vero notis enuntiabilibus; ideo nec caeco explicare possumus, quid sit rubrum, nec aliis declarare talia possumus, nisi eos in rem praesentem ducendo, atque ut idem videant, olfaciant aut gustent efficiendo, aut saltem praeteritae alicujus perceptionis similis eos admonendo: licet certum sit, notiones harum qualitatum compositas esse et resolvi posse, quippe cum causas suas habeant. Similiter videmus pictores aliosque artifices probe cognoscere, quid recte, quid vitiose factum sit, at judicii sui rationem reddere saepe non posse, et quaerenti dicere, se in re quae displicet, desiderare *nescio quid*. At *distincta notio* est, qualem de auro habent docimastae, per notas scilicet et examina sufficientia ad rem ab aliis omnibus corporibus similibus discernendam: tales habere solemus circa notiones pluribus sensibus communes, ut numeri, magnitudinis, figurae, item circa multos affectus animi, ut spem, metum, verbo circa omnia quorum habemus *Definitionem nominalem*, quae nihil aliud est, quam enumeratio notarum sufficientium. Datur tamen et cognitio distincta notionis indefinibilis, quando ea est *primitiva*, sive nota sui ipsius, hoc est, cum est irresolubilis ac non nisi per se intelligitur, atque adeo caret requisitis. In notionibus autem compositis, quia rursus notae singulae componentes interdum clare quidem, sed tamen confuse cognitae sunt, ut gravitas, color, aqua fortis, aliaque quae auri notas ingrediuntur, hinc talis cognitio auri licet distincta sit, *inadaequata* est tamen. Cum vero id omne quod notitiam distinctam ingreditur, rursus distincte cognitum est, seu cum analysis ad finem usque producta habetur, cognitio est

adaequata, cujus exemplum perfectum nescio an homines dare possint; valde tamen ad eam accedit notitia numerorum. Plerumque autem, praesertim in Analysi longiore, non totam simul naturam rei intuemur, sed rerum loco signis utimur, quorum explicationem in praesenti aliqua cogitatione compendii causa solemus praetermittere, scientes aut credentes nos eam habere in potestate: ita cum Chiliogonum, seu Polygonum mille aequalium laterum cogito, non semper naturam lateris et aequalitatis et millenarii (seu cubi a denario) considero, sed vocabulis istis (quorum sensus obscure saltem atque imperfecte menti obversatur) in animo utor loco idearum quas de iis habeo, quoniam memini me significationem istorum vocabulorum habere, explicationem autem nunc judico necessariam non esse; qualem cogitationem *caecam* vel, etiam *symbolicam* appellare soleo, qua et in Algebra et in Arithmetica utimur, imo fere ubique. Et certe cum notio valde composita est, non possumus omnes ingredientes eam notiones simul cogitare: ubi tamen hoc licet, vel saltem in quantum licet, cognitionem voco *intuitivam*. Notionis distinctae primitivae non alia datur cognitio, quam intuitiva, ut compositarum plerumque cogitatio non nisi symbolica est.

Ex his jam patet, nos eorum quoque quae distincte cognoscimus, ideas non percipere, nisi quatenus cogitatione intuitiva utimur. Et sane contingit, ut nos saepe falso credamus habere in animo *ideas* rerum, cum falso supponimus aliquos terminos, quibus utimur, jam a nobis fuisse explicatos: nec verum aut certe ambiguitati obnoxium est, quod ajunt aliqui, non posse nos de re aliqua dicere, intelligendo quod dicimus, quin ejus habeamus ideam. Saepe enim vocabula ista singula utcunque intelligimus, aut nos antea intellexisse meminimus, quia tamen hac cogitatione caeca contenti sumus et resolutionem notionum non satis prosequimur, fit ut lateat nos contradictio, quam forte notio composita involvit. Haec ut considerarem distinctius, fecit olim argumentum, dudum inter Scholasticos celebre, et a *Cartesio* renovatum, pro Existentia Dei, quod ita habet: Quicquid ex alicujus rei idea sive definitione sequitur, id de re potest praedicari. Existentia ex DEI (sive Entis perfectissimi, vel quo majus cogitari non potest) idea sequitur. (Ens enim perfectissimum involvit omnes perfectiones, in quarum numero est etiam existentia). Ergo existentia de DEO potest praedicari. Verum sciendum est, inde hoc tantum confici: si DEUS est possibilis, sequitur quod existat; nam definitionibus non possumus tuto uti ad concludendum, antequam sciamus eas esse reales, aut nullam involvere contradictionem. Cujus ratio est, quia de notionibus contradictionem involventibus simul possent concludi opposita, quod absurdum est. Soleo autem ad hoc declarandum uti exemplo motus celerrimi, qui absurdum implicat; ponamus enim rotam aliquam celerrimo motu rotari, quis non videt, productum aliquem rotae radium extremo suo celerius motum iri, quam in rotae circumferentia clavum; hujus ergo motus non est celerrimus, contra hypothesin. Interim prima fronte videri possit, nos ideam motus celerrimi habere; intelligimus enim utique quid dicamus, et tamen nullam utique habemus ideam rerum impossibilium. Eodem igitur modo non sufficit nos cogitare de Ente perfectissimo, ut asseramus nos ejus ideam habere, et in hac allata paulo ante demonstratione, possibilitas Entis perfectissimi aut ostendenda aut supponenda est, ut recte concludamus. Interim nihil verius est, quam et nos DEI habere ideam, et Ens perfectissimum

esse possibile, imo necessarium; argumentum tamen non satis concludit, et jam ab *Aquinate* rejectum est.

Atque ita habemus quoque discrimen inter *definitiones nominales*, quae notas tantum rei ab aliis discernendae continent, et *reales*, ex quibus constat rem esse possibilem, et hac ratione satisfit *Hobbio*, qui veritates volebat esse arbitrarias, quia ex definitionibus nominalibus penderent, non considerans, realitatem definitionis in arbitrio non esse, nec quaslibet notiones inter se posse conjungi. Nec definitiones nominales sufficiunt ad perfectam scientiam, nisi quando aliunde constat rem definitam esse possibilem. Patet etiam, quae tandem sit *idea vera*, quae *falsa*, vera scilicet cum notio est possibilis, falsa cum contradictionem involvit. *Possibilitatem* autem rei vel a priori cognoscimus, vel a posteriori. Et quidem a priori, cum notionem resolvimus in sua requisita, seu in alias notiones cognitae possibilitatis, nihilque in illis incompatibile esse scimus; idque fit inter alia, cum intelligimus modum, quo res possit produci, unde prae caeteris utiles sunt *Definitiones causales*: a posteriori vero, cum rem actu existere experimur, quod enim actu existit vel extitit, id utique possibile est. Et quidem quandocunque habetur cognitio adaequata, habetur et cognitio possibilitatis a priori; perducta enim analysi ad finem, si nulla apparet contradictio, utique notio possibilis est. An vero unquam ab hominibus perfecta institui possit analysis notionum, sive an ad *prima possibilia*, ac notiones irresolubiles, sive (quod eodem redit) ipsa absoluta Attributa DEI, nempe causas primas atque ultimam rerum rationem, cogitationes suas reducere possint, nunc quidem definire non ausim. Plerumque contenti sumus, notionum quarundam realitatem experientia didicisse, unde postea alias componimus ad exemplum naturae.

El siguiente texto en letra pequeña fue excluido de la impresión por Leibniz mediante paréntesis:

Caeterum memorabile hic discrimen est inter Notiones et Veritates; nam ad perfectam analysin *Veritatis* non opus est perfecta analysi notionis, quia saepe demonstratio rigorosa veritatis cujusdam occurrit notione aliquousque tantum resoluta, possumus ergo perfectam habere scientiam nonnullarum veritatum circa objecta de quibus adaequatam notitiam non habemus.

Hinc ergo tandem puto intelligi posse, non semper tuto provocari ad ideas, et multos specioso illo titulo ad imaginationes quasdam suas stabiliendas abuti; neque enim statim ideam habemus rei, de qua nos cogitare sumus conscii, quod exemplo maximae velocitatis paulo ante ostendi. Nec minus *abuti* video nostri temporis homines jactato illo principio: *quicquid clare et distincte de re aliqua percipio, id est verum seu de ea enuntiabile*. Saepe enim clara et distincta videntur hominibus temere judicantibus, quae obscura et confusa sunt. Inutile ergo axioma est, nisi clari et distincti *criteria* adhibeantur, quae tradidimus, et nisi constet de veritate idearum. De caetero non contemnenda veritatis enuntiationum criteria sunt regulae *communis Logicae*, quibus et Geometrae utuntur, ut scilicet nihil admittatur pro certo, nisi accurata experientia vel firma demonstratione probatum; firma autem demonstratio est, quae praescriptam a Logica formam servat, non quasi semper ordinatis scholarum more Syllogismis opus sit (quales *Christianus Herlinus* et *Conradus Dasypodius* in *sex priores Euclidis libros* exhibuerunt), sed ita saltem ut argumentatio concludat vi formae,

qualis *argumentationis* in forma debita conceptae exemplum, etiam calculum aliquem legitimum esse dixeris; itaque nec praetermittenda est aliqua praemissa necessaria, et omnes praemissae jam ante vel demonstratae esse debent, vel saltem instar hypotheseos assumtae, quo casu et conclusio hypothetica est. Haec qui observabunt diligenter, facile ab ideis deceptricibus sibi cavebunt. His autem satis congruenter ingeniosissimus *Pascalius* in praeclara dissertatione de *Ingenio Geometrico* (cujus fragmentum extat in egregio Libro celeberrimi Viri *Antonii Arnaldi de arte bene cogitandi*) Geometrae esse ait definire omnes terminos *parumper* obscuros, et comprobare omnes veritates *parumper* dubias. Sed vellem definiisset limites, quos ultra aliqua notio aut enuntiatio non amplius parumper obscura aut dubia est. Verumtamen quid conveniat, ex attenta eorum quae hic diximus consideratione erui potest, nunc enim brevitati studemus.

Quod ad controversiam attinet, utrum omnia videamus in DEO (quae utique vetus est sententia, et, si sano sensu intelligatur, non omnino spernenda) an vero proprias ideas habeamus; sciendum est, etsi omnia in DEO videremus, necesse tamen esse ut habeamus et ideas proprias, id est non quasi icunculas quasdam, sed affectiones sive modificationes mentis nostrae, respondentes ad id ipsum, quod in DEO perciperemus: utique enim aliis atque aliis cogitationibus subeuntibus aliqua in mente nostra mutatio fit; rerum vero actu a nobis non cogitatarum ideae sunt in mente nostra, ut figura Herculis in rudi marmore. At in DEO non tantum necesse est actu esse ideam extensionis absolutae atque infinitae, sed et cujusque figurae, quae nihil aliud est quam extensionis absolutae modificatio. Caeterum cum colores aut odores percipimus, utique nullam aliam habemus quam figurarum, et motuum perceptionem, sed tam multiplicium et exiguorum, ut mens nostra singulis distincte considerandis in hoc praesenti suo statu non sufficiat, et proinde non animadvertat perceptionem suam ex solis figurarum et motuum minutissimorum perceptionibus compositam esse, quemadmodum confusis flavi et caerulei pulvisculis viridem colorem percipiendo, nil nisi flavum et caeruleum minutissime mixta sentimus, licet non animadvertentes et potius novum aliquod ens nobis fingentes.

Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas

Gottfried Wilhelm Leibniz

PUESTO QUE HOY DÍA TIENEN LUGAR ACALORADAS CONTROVERSIAS entre importantes personajes sobre las ideas verdaderas y falsas[1], y habida cuenta de que este asunto, en el que ni siquiera Descartes aportó en soluciones totalmente satisfactorias[2], es de gran importancia para conocer la verdad, me gustaría explicar en pocas palabras qué es lo que, en mi opinión, hay que dejar sentado sobre las distinciones y criterios relativos a las ideas y conocimientos. Así, pues, el conocimiento puede ser oscuro o **claro**, y el claro, a su vez, confuso o **distinto**, y el distinto, inadecuado o **adecuado**, y también, simbólico o **intuitivo**: y por cierto que, si es a la vez adecuado e intuitivo, es perfectísimo.

Es **oscura** una noción que no basta para reconocer la cosa representada, como en el caso, por ejemplo, de que recordara una flor o un animal que vi en otra ocasión pero no en la medida suficiente como para poder reconocerlos cuando se me presentaran o distinguirlos de otra cosa próxima; o si considero un término insuficientemente explicado entre los escolásticos, como la entelequia de Aristóteles, o la causa en cuanto es común a la materia, la forma, el productor y el fin, y otras cosas de ese tipo, de las que no tenemos ninguna definición segura: de ahí que resulte también oscura la proposición en la que entra una noción semejante. Así, pues, una noción es **clara** cuando estoy en condiciones de reconocer la cosa representada, y dicha noción puede ser, a su vez, confusa o distinta. **Confusa**, cuando no puedo enumerar por separado las notas suficientes para distinguir tal cosa de las demás, aun cuando la cosa en cuestión posea dichas notas y requisitos[3] reales en los que puede descomponerse su noción: así, por ejemplo, los colores, olores, sabores y otros objetos peculiares de los sentidos los reconocemos, sin duda, claramente y los distinguimos unos de otros, pero por el simple testimonio de los sentidos, no por unas notas susceptibles de ser enunciadas; por ello no podemos explicarle a un ciego qué es lo rojo, ni exponer a otros cosas semejantes, como no sea poniéndolos en presencia de la cosa y haciéndoles ver,

1. Alusión a la polémica entre Antoine Arnauld y Nicolás Malebranche. En 1683 Arnalud publicó como «preámbulo» al *Traité de la nature et de la grâce* (1680), y en especial al *De la recherche de la vérité. Où l'on traite de la Nature de l'Esprit de l'homme, & de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les Sciences* (1678–79) de Malebranche, su libro *Des vrayes et des fausses idées contre ce qu'enseigne l'auteur de La Recherche de la Verité,* en el cual hace una defensa de la concepcion cartesiana de las ideas. A estas obras se siguieron: *Réponse de l'auteur de la Recherche de la Vérité, au livre de Mr. Arnaud, des Vrayes et des Fausses Idées* (Rotterdam, 1684); *Défense de M. Arnauld, Docteur de Sorbonne, contre la Réponse au livre des Vrais et Fausses Idées* (Cologne, 1684); *Trois lettres de l'auteur de la Recherche de la verité, touchant la défense de M. Arnauld contre la précédente réponse du livre des Vrais et Fausses Idées* (Rotterdam,1685); *Réponse à une dissertation de M. Arnaud contre un éclaircissement du Traité de la nature & de la grace. Dans laquelle on établit les principes nécessaires à l'intelligence de ce même traité. Par le P. Mallebranche prêtre de l'Oratoire* (Rotterdam, 1685); *Lettres de Monsieur Arnauld, Docteur de Sorbonne, au R.P. Malebranche, Prêtre de l'Oratoire* (1685); y, *Reponse du P. Malebranche a la troisieme lettre de M. Arnauld touchant les Idees et les Plaisirs* (Amsterdam, 1704-5).
2. Alusión a la teoría cartesiana de las «ideas claras y distintas».
3. Es decir, supuestos o referencias a nociones previas.

oler o gustar, o al menos recordándoles una percepción pasada semejante: por más que sea cierto que las nociones de estas cualidades son compuestas y pueden descomponerse, pues tienen, en efecto, sus causas. De manera semejante vemos que los pintores y otros artesanos conocen muy bien qué es lo que está hecho correctamente y qué defectuosamente y, sin embargo, no suelen estar en condiciones de dar razón de su juicio, y al que les pregunta le dicen que en la cosa que les desagrada echan en falta «no sé qué». La **noción distinta**, en cambio, es como la que tienen del oro los analistas de minerales, a saber, mediante notas y pruebas suficientes para distinguir la cosa de todos los demás cuerpos semejantes: tales son las notas que solemos poseer acerca de nociones comunes a varios sentidos, como las de número, magnitud, figura, y también acerca de muchos sentimientos, como la esperanza o el temor; en suma, acerca de todas aquellas cosas de las que tenemos una **definición nominal**, que no es sino una enumeración de notas suficientes. No obstante, se da también un conocimiento distinto acerca de una noción indefinible cuando esta es **primitiva**, o nota de sí misma, esto es, cuando es irreductible y no se entiende sino por sí misma, careciendo, por tanto, de requisitos. En las nociones compuestas, en cambio, dado que a veces las diversas notas componentes son conocidas de forma clara, pero confusamente, como el peso, el color, el agua fuerte[4] y otras que entran entre las notas del oro, resulta que semejante conocimiento del oro, aunque distinto, es sin embargo **inadecuado**. En cambio, cuando todo aquello que entra en una noción distinta es conocido a su vez distintamente, o cuando el análisis se lleva hasta el final, el conocimiento es **adecuado**, conocimiento del que ignoro si los hombres pueden dar un ejemplo acabado; la noción de los números, con todo, se le aproxima bastante. Sin embargo, la mayoría de las veces, especialmente en el análisis detallado, no intuímos a la vez toda la naturaleza de la cosa, sino que en lugar de las cosas nos servimos de signos, cuya explicación, en aras de la concisión, solemos dejar de lado mientras tenemos presente un conocimiento, pues sabemos o creemos que tenemos esa explicación en potencia: así, cuando pienso en un quiliágono, o polígono de mil lados iguales, no siempre considero la naturaleza del lado, de la igualdad y del mil (o sea, del cubo de diez), sino que me sirvo en mi pensamiento de esas palabras (cuyo significado se presenta a la mente de manera oscura o, por lo menos, imperfecta) en lugar de las ideas que tengo de aquellas cosas, porque recuerdo que poseo la significación de esas palabras, mientras que la explicación no la juzgo necesaria en este momento; y el conocimiento de ese tipo suelo llamarlo **ciego** o también **simbólico**, conocimiento del que nos servimos en el álgebra y en la aritmética, más aun, en casi todo. Ciertamente, cuando la noción es muy compuesta, no podemos pensar a la vez todas las nociones ulteriores que entran en ella: en cambio, cuando ello es factible, o al menos en la medida en que lo es, llamo al conocimiento **intuitivo**. De una noción distinta primitiva no hay otro conocimiento que el intuitivo, así como de las nociones compuestas no hay, la mayoría de las veces, sino conocimiento simbólico.

4. Solución de ácido nítrico en agua, empleada para eliminar las impurezas del oro. Hay aquí un juego de imágenes: el agua fuerte cumple la doble función de producir una acción purificadora que permite reconocer el oro (constituyendo, por tanto, una cierta nota característica de dicho metal) y la de simbolizar la capacidad para separarar las notas propias de una noción de entre aquellas que no le son propias.

A partir de esto resulta ya evidente que no captamos las ideas de aquellas cosas que conocemos distintamente sino en tanto en cuanto nos servimos de un conocimiento intuitivo. Y ciertamente sucede que a menudo creemos falsamente tener en la mente **ideas** de las cosas cuando suponemos falsamente que algunos términos, de los que nos servimos, ya los hemos explicado anteriormente: y no es verdad o, al menos, está cargado de ambigüedad lo que dicen algunos, a saber, que no podemos hablar de cosa alguna, entendiendo lo que decimos, sin que tengamos una idea de ello[5]. Pues muchas veces, cuando entendemos cada una de esas palabras, comoquiera, sin embargo, que nos damos por satisfechos con ese conocimiento ciego y no llevamos suficientemente lejos la resolución de las nociones, ocurre que nos pasa inadvertida la contradicción que acaso encierra la noción compuesta. Tiempo atrás me hizo examinar esto con más precisión un argumento antaño célebre entre los escolásticos[6], y renovado por Descartes[7], en favor de la existencia de Dios, que reza así: Todo aquello que se sigue de la idea o definición de alguna cosa puede también predicarse de la cosa. La existencia se sigue de la idea de DIOS (o Ente perfectísimo, es decir, aquel mayor que el cual nada puede concebirse). (Pues el Ente perfectísimo encierra todas las perfecciones, entre las que se cuenta la existencia). Luego de DIOS puede predicarse la existencia. Pero hay que saber que esto se reduce a lo siguiente: si DIOS es posible, de ello se sigue que existe; pues no podemos servirnos con seguridad de las definiciones para extraer conclusiones antes de saber si aquéllas son reales o no encierran ninguna contradicción. La razón de ello es que de nociones que encerraran alguna contradicción podrían extraerse a la vez conclusiones opuestas, lo cual es absurdo. Para exponer esto suelo servirme del ejemplo del movimiento más rápido posible, el cual implica un absurdo; supongamos, en efecto, que una rueda gira con el movimiento más rápido posible: ¿quién no verá que un radio cualquiera de la rueda, prolongado por su extremo, se moverá más rápidamente que un clavo fijo en la circunferencia de la rueda?; luego el movimiento de ésta no es el más rápido, en contra de la hipótesis. A primera vista, en cambio, podría parecer que tenemos la idea del movimiento más rápido posible; pues entendemos ciertamente lo que decimos, y sin embargo no tenemos, a buen seguro, ninguna idea de cosas imposibles. Del mismo modo, por consiguiente, no basta que concibamos el Ente perfectísimo para afirmar que tenemos una idea de él, y en la demostración citada hace un momento ha de ser mostrada o supuesta la posibilidad del Ente perfectísimo para extraer correctamente una conclusión. En cambio, nada es más verdadero que el que nosotros tenemos la idea de DIOS y que el Ente perfectísimo es posible, incluso necesario; con todo, el argumento no es del todo concluyente, y ya fue rechazado por Tomás de Aquino[8].

Y de este modo tenemos también un criterio para distinguir entre **definiciones nominales**, que contienen únicamente las notas de la cosa que permiten distinguirla de

5. Alusión a Descartes.
6. Véase, Anselmo de Canterbury, *Liber contra insipientem*, III.
7. Véase, Descartes, *Meditationes*, III.
8. Aunque muy cautelosa, la sugerencia de Leibniz es clara: de la misma manera que la noción de «el movimiento más rápido posible» es una noción indeterminada, pues siempre se puede concebir uno más rápido que cualquier otro dado, así ocurre también con la noción de Dios como «el ser más perfecto posible». Queda así invalidado el argumento ontológico. Vease, Tomás, *Sent*. I, dist. 3, qu. 1, a. 2, ad 3 et ad 4.

otras, y **reales**, a partir de las cuales sabemos que la cosa es posible, y con esto se saldan cuentas con Hobbes, que pretendía que las verdades eran arbitrarias porque dependían de definiciones nominales[9], sin tener en cuenta que la realidad de la definición no está sometida a arbitrio y no pueden conjugarse entre sí cualesquiera nociones. Las definiciones nominales no bastan para constituir una ciencia acabada, a no ser que por otro lado sepamos que la cosa definida es posible. Queda también de manifiesto, finalmente, qué es una **idea verdadera** y qué una **falsa**, a saber, verdadera cuando la noción es posible, falsa cuando encierra contradicción. Ahora bien, la **posibilidad** de una cosa la conocemos, bien *a priori*, bien *a posteriori*. *A priori*, cuando reducimos la noción a sus requisitos, o a otras nociones de posibilidad ya conocida, y sabemos que no hay en ello nada incompatible; cosa que ocurre, por ejemplo, cuando entendemos el modo en que puede producirse una cosa, de ahí que las **definiciones causales** aventajen en utilidad a las demás. *A posteriori*, en cambio, cuando experimentamos que la cosa existe actualmente, pues lo que existe o ha existido en acto es ciertamente posible. Por supuesto, siempre que se tiene un conocimiento adecuado se tiene también conocimiento de la posibilidad *a priori*; pues si al llevar el análisis hasta el final no aparece ninguna contradicción, la noción es ciertamente posible. Por ahora, sin embargo, no me atrevo a zanjar la cuestión de si los hombres pueden llegar a desarrollar un análisis acabado de las nociones, es decir, si pueden reducir sus pensamientos a los **primeros posibles** y a nociones irresolubles, o (lo que viene a ser lo mismo) a los atributos absolutos de DIOS, a saber, las causas primeras y la razón última de las cosas. La mayoría de las veces nos contentamos con aprender por la experiencia acerca de la realidad de ciertas nociones, y a partir de ellas componemos otras, siguiendo el ejemplo de la naturaleza.

Por ello, pues, considero que puede finalmente entenderse que no siempre se apela con fundamento a ideas, y que muchos abusan de ese atractivo título para sostener determinadas figuraciones suyas; pues ni siquiera tenemos automáticamente la idea de una cosa sobre la cual somos conscientes de que estamos pensando, lo que acabo de mostrar con el ejemplo de la velocidad máxima. No menor es el abuso que veo hacer a los hombres de nuestro tiempo de aquel principio tantas veces citado: **todo aquello que percibimos de manera clara y distinta acerca de una cosa es verdadero o susceptible de enunciarse acerca de ella**. En efecto, a los hombres que juzgan precipitadamente les parece a menudo claro y distinto lo que es oscuro y confuso. Ese axioma, por tanto, es inútil, a menos que se empleen los criterios de claridad y distinción que hemos aportado y haya constancia de la verdad de las ideas correspondientes. Por otro lado, son criterios no desdeñables de verdad de los enunciados las reglas de la **lógica corriente**, de las que se sirven también los geómetras, a saber, no admitir como cierto nada que no haya sido probado mediante una escrupulosa experiencia o una sólida demostración; ahora bien, una demostración sólida es la que guarda la forma prescrita por la lógica, no en el sentido de que haya que utilizar siempre silogismos construidos al estilo escolástico (como los que Christian Herlin y Conrad Dasypodius han aplicado a los seis primeros libros de Euclides)[10], sino de manera,

9. Véase, Hobbes, *Elementorum philosophiae sectio prima de corpore* I, III, §7-9.
10. Referencia a una edición publicada en Estrasburgo, acompañada de una traducción latina en que la argumentación de Euclides se adaptaba sistemáticamente a la forma silogística. (El apellido «Dasypodius»

simplemente, que la argumentación sea concluyente en virtud de la forma, y podríamos decir que un ejemplo de semejante **argumentación** concebida en su debida **forma** sería cualquier cálculo válido; así, pues, no hay que descuidar ninguna premisa necesaria, y todas las premisas deben, o haber sido ya demostradas antes, o por lo menos haber sido presupuestas a modo de hipótesis, en cuyo caso la conclusión es también hipotética. Los que observen cuidadosamente estas normas se guardarán fácilmente de ideas engañosas. De manera harto congruente con lo aquí expuesto dice el agudísimo Pascal, en su célebre disertación sobre el espíritu geométrico (un fragmento de la cual figura en el soberbio libro sobre el arte de pensar correctamente, del famosísimo Antoine Arnauld)[11], que es competencia del geómetra definir todos los términos **inicialmente** oscuros y comprobar todas las verdades **inicialmente** dudosas. Pero me gustaría que hubiera definido los límites más allá de los cuales una noción o un enunciado ya no son inicialmente oscuros ni dudosos. No obstante, es posible, a partir de un examen atento de lo que aquí hemos dicho, deducir lo que hace al caso, pues nos guía el afán de ser breves.

Por lo que hace a la discusión sobre si vemos todas las cosas en DIOS[12] (opinión ciertamente antigua que, entendida con buen criterio, no es en absoluto desdeñable) o tenemos nuestras propias ideas, hay que tener claro que, aunque viéramos todas las cosas en DIOS, sería necesario, con todo, que tuviéramos también nuestras propias ideas, es decir, no simplemente una especie de pequeños simulacros, sino unas afecciones o modificaciones de nuestra mente, correspondientes a aquello mismo que percibiéramos en DIOS: pues ciertamente, al sucederse unos pensamientos a otros, se produce una mutación en nuestra mente; en cambio, las ideas de las cosas no pensadas por nosotros en acto están en nuestra mente como la figura de Hércules en el mármol en bruto. Pero en DIOS, no sólo es necesario que esté la idea de la extensión absoluta e infinita, sino también la de cada figura, que no es otra cosa que una modificación de la extensión absoluta. Por lo demás, cuando percibimos colores u olores, no tenemos ciertamente más percepción que la de unas figuras y movimientos, pero tan numerosos y pequeños que nuestra mente, en este su estado actual, no llega a contemplarlos cada uno por separado, razón por la cual no se da cuenta de que su percepción está compuesta únicamente de percepciones de figuras y movimientos diminutos, del mismo modo que, al percibir el color verde en una fusión de gránulos de polvo amarillo y azul, no sentimos otra cosa que el amarillo y el azul finísimamente mezclados, aunque sin darnos cuenta de ello y figurándonos más bien un nuevo ser.

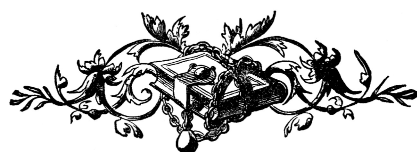
---

es una forma latinizada del alemán Gürteltier, que a su vez es el nombre del animal llamado «armadillo».) Véase, C. Herlinus, *Analyseis geometricae sex librorum Euclidis, primi et quinti, factae a Chr. Herlino, reliquae una cum commentariis et scholiis perbrevibus in eosdem sex libros geometricos, a C. Dasypodio*, Strassburg 1566; 2. Edit. 1571.

11. Referencia a: Antoine Arnauld y Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris, 1662; conocida generalmente como «Lógica de Port-Royal».

12. Alusión a la teoría ocasionalista del conocimiento, de Nicolas Malebranche. Véase, Malebranche, *De la recherche de la vérité*, III, 2, 6 [Marg.].

«Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas» [*Meditationes de cognitione, vertitate et ideis*], es un texto publicado por primera vez en la revista *Acta Eruditorum*, de Leipzig, en noviembre de 1684, pp. 537-542.



DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica
INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

Información del Traductor | Translator Affiliations

Nombre y Apellidos: Miguel Candel
Cargo o Puesto: Profesor Titular de Universidad
Afiliación y Dirección Institucional: Departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura
Universitat de Barcelona
Facultad de Filosofía, Montalegre 6
08001 Barcelona, España
Grado Académico : Doctore en Filosofía [≈PhD]
Afiliación Institucional: Universitat de Barcelona
Email: candel@ub.edu

Información del Trabajo | Work Details

Nombre del Trabajo: «Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas»
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 1, pp. 113-123
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: boletin@disputatio.eu
web site: www.disputatio.eu

Nota Editorial | Editorial Note

Tipo de trabajo: Artículo. Traducción. Original
Reeditado de Ninguno
Licencia: (cc) (by) ($) (=) 3.0 Unported.
Traducido de: «*Meditationes de cognitione, vertitate et ideis*»
ISSN: No